

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS**

**ALEXANDER JEFERSON NASSAU BORGES**

**LINGUAGEM, POEMA E INDIZÍVEL  
Grafismos de uma poética em Fiama Hasse Pais Brandão**

**VITÓRIA  
2014**

**ALEXANDER JEFERSON NASSAU BORGES**

**LINGUAGEM, POEMA E INDIZÍVEL**  
**Grafismos de uma poética em Fiama Hasse Pais Brandão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do grau de Doutor em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré

**Coorientador:** Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho  
Moraes

**VITÓRIA**  
**2014**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal  
do Espírito Santo, ES, Brasil

---

Borges, Alexander Jeferson Nassau, 1971-

B7321      Linguagem, poema e indizível : grafismos de uma poética em Fiama Hasse Pais Brandão /  
Alexander Jeferson Nassau Borges. – 2014.

318 f.

Orientador: Paulo Roberto Sodré.

Coorientador: Alexandre Jairo Marinho Moraes.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais

1. Literatura – Teoria. 2 Brandão, Fiama Hasse Pais, 1938-2007 – Crítica e interpretação. 3. Poesia.  
4. Poema. 5. Linguagem (filosofia). 6. Linguagem poética. 7. Subjetividade na literatura. 8. Silêncio  
na literatura. 9. Indizível poético. I. Título. II. Sodré, Paulo Roberto. III. Moraes, Alexandre Jairo  
Marinho. IV. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

CDU: 82

---

**ALEXANDER JEFERSON NASSAU BORGES**

**LINGUAGEM, POEMA E INDIZÍVEL**  
**Grafismos de uma poética em Fiama Hasse Pais Brandão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em Letras, do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Vitória, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré (UFES)  
Orientador Oficial

---

Prof. Dr. Alexandre Jairo Marinho Moraes (UFES)  
Coorientador

---

Prof. Dra. Gumercinda Nascimento Gonda (UFRJ)  
Titular (Membro externo)

---

Prof. Dr. Sandro Santos Ornellas (UFBA)  
Titular (Membro externo)

---

Prof. Dr. Orlando Lopes Albertino (UFES)  
Titular (Membro)

---

Prof. Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro (UFES)  
Titular (Membro)

## **AGRADECIMENTOS**

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pela bolsa;

a meus pais e meus irmãos, terceira margem – bem aqui;

a Alexandre Moraes, pela presença determinante desde o Mestrado;

à Cinda Gonda;

a Paulo Roberto Sodré.

*A fixação das palavras,  
pela obra breve, até serem  
o silêncio.*

Fiama Hasse Pais Brandão

## RESUMO

O tema desta tese – tendo como *corpus Obra Breve* (2006), reunião poética da portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007) – é a formação de um eu em seu corpo de linguagem, na construção de sentidos provisórios da subjetividade poética, pelas experiências de ruptura das noções de mundo e de sujeito em tradução na escrita. Busca-se compreender como esse gesto poemático implica o contato com o inesperado, o inapreensível das significações, o que reflete na busca subjetiva e seus próprios limites – sobretudo quando há vácuos, silêncios vivos nos atos enunciativos, *indizíveis* cujas marcas indicam que o sujeito aí inscrito é efeito deste mesmo ato de incompletude.

**PALAVRAS-CHAVE:** 1) Linguagem poética moderna; 2) poesia portuguesa - século XX; 3) subjetividade inscrita - poesia moderna; 4) Fiama Hasse Pais Brandão; 5) indizível poético.

## ABSTRACT

The *corpus* of this thesis is *Obra breve*, the poetic reunion of Portuguese author Fiama Hasse Pais Brandão (1938-2007), and its theme is the conformation of the self in her body of language, in the construction of provisory significations of poetic subjectivity through experiences of both the rupture of established notions of world and the subject translated in writing. We seek to comprehend how this poetic gesture implicates the contact with the unexpected, the inapprehensible aspects of poetical meaning, which is reflected in the subjective search and its own limits — especially when there are vacuums, silences that live in the acts of speech, unutterable, whose traces indicate that the subject inscribed in this space is an effect of the same act of incompleteness.

**KEYWORDS:** 1) Modern poetic language; 2) portuguese poetry - century XX; 3) enshrined subjectivity - modern poetry; 4) Fiama Hasse Pais Brandão; 5) poetic unutterable.



## Lista dos livros de Fiana Hasse Pais Brandão

- 1957 – *Em cada pedra um voo imóvel*  
1960 – *O aquário*  
1961 – *Morfismos*, in *Poesia 61*  
1960-1965 – *Matéria*  
1965 – *Auto da Família*  
1967 – *Barcas Novas*  
1968-1974 – *Visões mínimas*  
1970 – *(Este) Rosto*  
1974 – *Era*  
1975 – *Novas Visões do Passado*  
1976 – *Homenagem à literatura*  
1978 – *Área Branca*  
1978 – *Melómana*  
1978 – *Natureza paralela*  
1978-1980 – *Polissílabos sobre anjos*  
1981-1982 – *Poemas de amor pelos livros*  
1979 – *O retratado*  
1983-1987 – *Entre os âmagos*  
1985 – *Cântico maior atribuído a Salomão*  
1985 – *Âmago I/Nova Arte*  
1985 – *O labirinto camoniano e outros labirintos*  
1986 – *F de Fiana* (antologia)  
1988 – *Falar sobre o falado*  
1989 – *Espólio* (separata da revista *Ocidente*)  
1989 – *Três Rostos*  
1974 – *O Texto de Joao Zorro* (Obra poética)  
1990 – *Teatro teatro*  
1991 – *Movimento perpétuo* – *novela poética*  
1991 – *Obra Breve* (Obra poética)  
1995 – *Cantos do canto*  
1996 – *Epístolas e Memorandos*  
1998 – *Sob o olhar de Medeia*  
2000 – *Cenas vivas*  
2002 – *As fábulas*  
2005 – *Contos da Imagem*  
2006 – *Obra Breve* (poesia reunida, acrescida de *A matéria simples*)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO – O NOME LÍRICO .....</b>	<b>11</b>
<b>PARTE 1 – GRAFISMOS DE UMA POÉTICA .....</b>	<b>31</b>
1.1 PRIMEIROS GESTOS – DA PROSA AO POEMA .....	35
1.2 OUTROS GESTOS – GRAFISMOS GERAIS .....	57
<b>PARTE 2 – AUTORREFLEXÃO CENTRADA NA LINGUAGEM .....</b>	<b>95</b>
2.1 DE UM PONTO CEGO .....	98
2.2 SOLIDÃO NA ZONA DE METÁFORAS .....	105
2.3 SISTEMAS CO-MOVIDOS .....	122
2.4 A ÁRVORE DA LINGUAGEM: CÂNONE E DIVERSIDADE CULTURAL .....	144
<b>PARTE 3 – POEMA: GRAFISMOS DAS CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>156</b>
3.1 O QUE ME OBRIGA A RANGER COMO UMA ARTE OS MEUS OSSOS DE POETA .....	162
3.2 DE LINHAS A ONDAS E MARES: ESPAÇOS DE ESPAÇOS .....	190
<b>PARTE 4 – GRAFISMOS INDIZÍVEIS .....</b>	<b>215</b>
4.1 GRAFOGRAFIAS: DIZER (D)O OLHAR .....	218
4.2 SONS, SONARES .....	229
4.3 (DES)GRAFISMOS: O INDIZÍVEL PLURAL .....	260
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>298</b>
<b>BILIOGRAFIA .....</b>	<b>303</b>

## **INTRODUÇÃO**

---

### **O NOME LÍRICO**

*Esta manhã  
hoje  
é um nome*

*Nem mesmo amanheceu  
nem o sol  
a evoca*

*Uma palavra  
palavra só  
a ergue*

*Com um nome  
amanhece  
clareia*

*Não do sol  
mas de quem  
a nomeia.*

(Barcas Novas, 1967)

*O inexprimível é o que se exprime por excesso de  
[disparidades necessárias.  
(Área Branca, 1978)*

### **POÉTICA**

*A luz e a treva que mostram o  
prodígio. A literatura muda  
que nasce do fundo do silêncio. Alfa e  
ómega ou a manhã e a noite.  
Seres feitos de matéria e pensa  
mento feito de memória. Aqui*

*o verso repousa na sua figuração.*

(Âmago, 1982)

Fiama Hasse Pais Brandão<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Os poemas lidos neste trabalho estão na antologia *Obra Breve*, edição de 2006, da Assírio & Alvim; diferentemente daquela publicada pela Teorema em 1991, esta é acrescida de outros importantes textos da poeta.

Um nome. Uma palavra, palavra só. Manhã, noite; matéria, pensamento. De quantos pares e ímpares a literatura se tem feito. De quantas disparidades e inexprimíveis, nos híbridos em cujo âmago da evocação repousa o prodígio – quem o nomeia, quem é nomeado? O que se evoca e é inaugural sob a *manhã* do poema? Afinal, o enigma da poesia nasce-morre (alfa e ômega) sob a luz-treva da linguagem, da escrita e das leituras. Como buscar uma possibilidade, na figuração do verso, de experimentar essa matéria, esse pensamento, essa memória tingidos de evocação e silêncio?

Nos poemas de *Obra Breve* (2006), de Fiana Hasse Pais Brandão, esse desafio assedia o leitor desde seu primeiro verso: “Água é ave” (BRANDÃO, 2006, p. 15). Violenta aproximação do abismo, onde “a palavra principia” (BRANDÃO, 2006, p. 15). Que fala genuína vibra, como poema, e dá vigência a um principiar? Adiante, um provável nome lírico se anuncia e, no entanto, escapa na sombra de um *quem a ser nomeado*: “Uma palavra/ palavra só/ a ergue// Com um nome/ amanhece/ clareia/ Não do sol/ mas de quem/ a nomeia” (BRANDÃO, 2006, p. 49). O breve alumbramento desse anúncio remete o leitor de volta à luz-treva das palavras: o *quem*, neutro e esférico, desliza sob disparidades necessárias, sob figurações e zonas de metáforas.

*Breve*, diz o adjetivo do título das 740 páginas da reunião de livros – afirmativo demais para ser apenas uma irônica provocação, como se descobre rapidamente. Volumosa produção, diversa e desafiadora. É preciso ir ao texto, demoradamente, para “conviver”, pela leitura, com essa *existência poética*. Devagar se vai afigurando um *nome lírico*, ou parte do que depois se poderá reconhecer, ali, como o *ser da poesia*, múltiplo e oblíquo, no romper de uma leitura obviamente trepidante, na “manhã” de uma escrita e seus elaborados diagramas (e depois seriam uma pasta “num fundo de desperdícios?”): “Com um nome/ amanhece/ clareia” (BRANDÃO, 2006, p. 15); “Considero o poema o mar,/ com uma pasta arroxeadada [...] / Também tem um fundo/ de desperdícios” (BRANDÃO, 2006, p. 277). *Esta* manhã, não outra

(“Nem mesmo amanheceu”); a leitura ali, “hoje”, no momento em que o leitor se põe em contato com aquele gesto do *erguer pela palavra*; mas a manhã – qualquer que fosse, inexprimível até, afinal – não surge de um sol, de nenhuma astrofísica natural, mas de um *quem* nomeador: está-se no *clarão diverso* de uma leitura, *embarcado* (não ainda na proa) na página enquanto se anunciam uma *nova* escrita e seu nome – de que primeira, segunda, terceira *pessoas*? Que ser *se dá* poeticamente? E se a manhã – ou iniciação, ou a passagem para um *reconhecimento*, ou a busca de uma disparidade necessária – é um nome, palavra só, de que clareza fala o poema, pela voz de seu nome lírico, ele mesmo, ainda, inominado?

Com isso, é de se questionar ainda: o que na/pela linguagem permite supor que talvez seja possível experimentar e praticar, ao menos durante um tempo, aquela proposta de busca segundo a qual “Do poema nasce o poeta” (BLANCHOT, 2011, p. 119)? Se não exatamente o poeta, pelo menos a(s) persona(s) poemática(s), prodigiosa(s) em seus desdobramentos e simulações, também tocada(s) pelas vibrações de ausências e indizíveis poéticos? Um poema de Fiamma diz: “Não tenho gestos, nem presença/ não sou ninguém que escreve” (BRANDÃO, 2006, p. 312).

Em um livro da citada reunião, *Visões Mínimas* (1968-1974), lê-se: “Estou só, na zona das metáforas [...] /, nada expremo/ (mas sempre metaforizo)” (BRANDÃO, 2006, p. 200). Aí o leitor pode estar bem próximo de uma das chaves da criação poética da singular autora portuguesa, não sem algum estarrecimento: um eu inscrito (*ser* de linguagem?) declara, negativamente e em primeira pessoa, que não busca a *expressão*, conforme esperam algumas leituras de uma certa tradição, embora persista na metáfora, de modo verbalizado e incisivo, às vezes no refúgio sintomático dos parênteses, como se apenas sussurrasse. O que o poema *faz*, se nada exprime? É possível, todavia, insistir nesse “nada expremo” (“não há coisa que eu exprima”). Em sua inversão sintática, afinal possível, ele permite/supõe um “expremo (o) nada”, o que leva a outra desafiadora leitura: acompanhar esse eu em suas tentativas de

expressar *o que não se exprime*, dito *nada*, nas tentativas de dizê-lo em sua inexatidão e entre parênteses, ou de ensaiá-lo e apenas rondar seu núcleo indizível, na vasta “Zona das metáforas” – título do poema de onde vem o excerto acima. Ou seria o caso de acompanhá-lo num outro movimento, não no de expressar, mas no de evocar? Que quer dizer isso em poesia? Como a linguagem opera esse *para além* da expressão poética? De fato, seria isso *nada*?

Por vários motivos e desafios, os poemas de Fiama Hasse convidam também a uma leitura que considera tais questões. Esta tese, como exercício de leitura, propõe levar adiante as discussões insinuadas por todas as perguntas acima, e outras que certamente surgirão, porque o convívio com os textos poéticos de *Obra Breve* (2006) oferece constantes falas em que elementos como *linguagem, escrita, poema, sujeito, ruína, inexprimível* surgem, explícita ou sugestivamente, quase sempre compondo o núcleo de um embate poético visceral renitente que comparece, também, no movimento de leitura.

Fiama deixou prolífera obra (teatral, narrativa, de tradução, crítica). Além do mencionado volume de poemas, dois livros destacam-se nos encaminhamentos que aqui se delineiam: *Em cada pedra um voo imóvel*, seu primeiro livro publicado (1957): conjunto de poemas dramáticos em prosa, com inflexões sobre literatura e representação; e *Movimento perpétuo* (1990), concentrada *novela poética* (como diz o subtítulo) de 30 páginas, cuja nota introdutória traz a seguinte advertência:

Talvez o leitor adivinhe que esta é a tão velha fábula do amador que quer transformar-se uma vez mais nas coisas amadas – as acções, os factos e as evocações transformam-se em palavras – e suspeite que os nomes fundamentam a transformação. [...] o Amador, personagem, também se apaga em silêncio, dádiva do afecto. (BRANDÃO, 1990, p. 7)

Perpétuo, embora indique “sem fim”, “que dura sempre”, também leva àquilo *que pode se renovar constantemente e uma vez mais*. A velha fábula do *querer se transformar*, as evocações na experiência de palavras, a leitura do leitor-adivinho – a escrita como enigma da

linguagem – diante do Amador, transformado, diluído no silêncio, indizível, mas ecoando num diálogo afetoso a poética de Camões – o modo de acessá-la, todavia, difere de outros intertextos com a voz do poeta matricial daquela certa dicção portuguesa que atravessa os séculos no cancioneiro lusitano.

O que logo direciona novamente para o volume de poemas é a indicação, nesses livros, de que a linguagem poética ali gestada certamente concederia (buscaria) constructos, grafismos, movimentos e espacialidades potentes. Mobilizado pelas vozes e desenquadramentos dos textos de *Obra breve* que vão deslocando o leitor, tenta-se, como se disse, “experimentar” o inesperado procedimento de abertura e proposição poemática daqueles versos, entre a síncope dos sentidos acionados (imagem do sujeito) e o “uso” atonal da linguagem (imagem do objeto) como tentativa de ruptura das noções de representações das realidades e da própria escrita. O leitor também já se depara com pontuais referências ao trabalho de/na linguagem, sendo esta a primeira grande metáfora da poética de Fiamma, ou pela qual essa poética tem voz e *deixa ver*, aí, um sujeito de *espírito*<sup>2</sup> por formar, não por se exprimir, pois que está convocado para uma proximidade, habita o centro obscuro da própria criação poética e por meio dela manifesta sua subjetividade fulcral: “Estou só, na zona das metáforas”. Mas é possível dizer que um eu inscrito manifesta subjetividade? “Exprimir o nada”, aproximar-se de um indizível, pela escrita – metaforicamente – inclui debater-se com as tentativas de dar voz a uma subjetividade que provavelmente terá as marcas de uma ausência, de que afinal a própria linguagem se vê acometida. Ampliando as possibilidades convocadas a essa zona das metáforas, é possível dizer com Jorge Fernandes da Silveira que “O texto poético de Fiamma teoriza a metáfora; sabe que a cultura compreende a multiplicidade dos discursos que a formam; afirma que na literalidade dos seus signos um duplo índice se manifesta”

---

<sup>2</sup> Conotação aqui distanciada do típico positivismo teológico sedimentado no termo por séculos; refere-se à imaterialidade materializada pela linguagem, metáfora do pensamento, ou do que, não tendo aparência imediata, pode ser, pela linguagem, dito (ARENDR, 2009, 128-129).



(SILVEIRA, 2007, p. 228). O *duplo índice* envolverá, para dizer inicialmente apenas isto, pares materializados na linguagem: real/real poético, sujeito/sujeito inscrito, dado/inapreensível, silêncio(morte)/*silêncio*(criação). Num outro poema de *Era* (1974), em que a noite-enigma surge como metáfora aqui ressignificada, o eu poemático ainda dirá: “[...] noite coincidindo com a metáfora [...] / por coincidência perfeita com a tradição do indizível e do invisível” (BRANDÃO, 2006, p. 161). Já se vê que, como o sujeito dessa poética sugere, em “Homenagem à literatura”<sup>3</sup>: “[...] só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único” (BRANDÃO, 2006, p.235).

Ser leitor único diante de uma obra monumental como a de Fiamma poderá constituir pretensão da parte de quem, a cada releitura, vai descobrindo o quanto sua escrita poética é realização densa e dinâmica. Mas ser leitor único requer experimentar essa poesia sem reservas, conhecê-la de perto, como o faz de longa data Jorge Fernandes da Silveira, o brasileiro que mais tem a dizer sobre a autora e mais divulga sua obra; com razão e espanto, registra: “[...] chega a ser quase vergonhoso o fato de nenhum livro de Fiamma Hasse Pais Brandão ter sido até hoje publicado no Brasil” (SILVEIRA, 2009 – texto eletrônico).

A importância da vasta e diversificada obra poética da lusitana Fiamma Hasse Pais Brandão (1938-2007) tem sido, aos poucos e timidamente, reconhecida. Estudiosos como Eduardo Lourenço comparam-na a Fernando Pessoa, não pelo viés abstrato da excelência ou da genialidade, mas pela fundação de uma linguagem que, dessa vez, se realiza anterior ao embate metafísico *realidade e palavra*, num espaço inominado:

Tudo se passa como se Fiamma nascesse mais alguém – como poeta – dessa oposição metafísica [...]. Anterior a essa oposição, a realidade mesma já é escrita, sem verbo explícito, som, rugosidade, forma, movimento, vento e voo sem sujeito, sobre os quais pousa o olhar do poeta que é não aquele que vê a distância como o mais intelectual dos nossos actos de vida, mas coetâneo da visão onde o mundo nos é dado. [...] Poucos poetas como Fiamma tiveram uma consciência tão viva deste habitar

<sup>3</sup> O livro em que está esse poema é *Homenagem à literatura*, de 1976, cujo título é mesmo escrito em bloco (três palavras grafadas como uma única); o poema, entretanto, é “Homenagem à literatura”.

dentro do que não tem nome [...]. O muro da linguagem e o muro da Caverna, o nosso mundo, são um só mundo. O melhor é descrevê-los, decifrá-los, o que Fíama fará com a consciência oficial da mais arcaica e sublime tecedeira. (LOURENÇO, 2006, p. 7-8)

Para o crítico português Eduardo Lourenço, Fíama inscreve em seus textos as marcas implosivas de um *eu em movimento* que habita o inominável, de onde metaforiza inclusive esse seu habitar – lugar do provisório, em que a *escrita de mundos* se propõe corpo a ser decifrado, lido por leituras também redimensionadas. Então, Fíama lança aí, pela linguagem, um eu que se reinaugura incessantemente, pois sabe que “[...] todo poema é o corpo da transmutação, da transformação, da metamorfose” (OLIVEIRA, 2009, p. 92). Com rara realização artística, Fíama atravessou (viveu), como poucos dos nossos autores modernos, todos os mares, lagos, ribeiros não só da nossa memória poética, desde os cancioneiros a Gil Vicente, Camões, como todas as referências míticas de Modernidade (Cf. LOURENÇO, 2006, p. 9). Sua poesia espalhou-se por todas as modalidades textuais com que lidou: prosa, teatro, tradução, poemas e até ensaios. Gastão Cruz, crítico, ficcionista e marido da poeta, em sua nota explicativa à edição de *Em cada pedra um voo imóvel* (2008), destaca essa multiface da produção de Fíama Hasse; em todos os textos, notam-se, entretanto, as marcas de uma origem poética. Como se ela ouvisse um mestre: “Seja sempre poeta, mesmo em prosa” (BAUDELAIRE, 2009, p. 83).

A multiface, que inclui ainda a visada ética de uma escrita que não se deslumbra apenas com seu corpo de linguagem, integra essa poética, plena de tentativas diante da impossibilidade de um acabamento, plena de vozes nunca contínuas que deixam emergir, dentre outras coisas, registros de espaços brancos, dicções sincopadas, fragmentações, congestionamentos, parênteses, recuos, como se, nesse caso, uma *textura do indizível* subsistisse aos grafismos de uma semântica em andamento. Antes mesmo de desconcertantes versos como os de *Área Branca* (1978): “[...] Se nem um tecido é rigoroso com traços e sombreados/ quando muito

harmoniosos, nunca simétricos,/ como o pode ser a soldagem dos termos lexicais ligados/ continuamente por espaços brancos”; já o primeiro texto de seu livro inaugural de poemas, *Morfismos* (1961)<sup>4</sup>, mobiliza a leitura tanto pelo que se percebe ser, logo de saída, o constelar-síntese dos grafismos de uma poética, quanto pelo que se “afigura” – sem os contornos de uma *visualidade* propriamente dita, ver-se-à – como o móbile de tentativas de pronunciar a si e ao mundo impronunciável, retirando dele, então, sua significação de unicidade do senso comum:

#### GRAFIA 1

Água significa ave  
se  
a sílaba é uma pedra álgida  
sobre o equilíbrio dos olhos  
se  
as palavras são densas de sangue  
e despem objectos  
se  
o tamanho deste vento é um triângulo na água  
o tamanho da ave é um rio demorado  
onde  
as mãos derrubam arestas  
a palavra principia

(*Morfismos*, 1961)

Despir objetos, descamá-los até que a palavra principie, volte a uma origem, ou seja, até que uma nova abertura gere possibilidades, nem sempre exprimíveis e contornáveis nos sistemas que a língua tradicionalmente oferece. Em que anterioridade se propõe o que, na palavra, passa à vigência de poema? O que se escuta depois disso? É em torno de poemas como esses, e de outros da mesma autora com os quais eles dialogam, que a leitura proposta nesta tese vai se deter; versos que deslocam o ler rumo à construção de singularidades móveis, sentidos

<sup>4</sup> Os poemas deste “livro” na verdade foram publicados, primeiramente, na Separata da Revista *Ocidente*, ao lado de outros de poetas como Casimiro Brito, Luiza Neto Jorge, Gastão Cruz e Maria Teresa Horta, integrantes do chamado grupo *Poesia 61*.

provisórios da subjetividade inscrita pela experiência de ruptura, como embate entre necessidade de tradução, por meio da escrita, das noções de mundo e de sujeito; rumo ainda a processos que possibilitam o contato, pela leitura, com vácuos e inapreensíveis das significações.

Já é possível, portanto, apresentar os propósitos do presente estudo. Sinteticamente, os objetivos gerais podem ser assim equacionados:

1. observar as marcas de um processo de criação poética e descrever a invenção de um eu em seus fluxos de linguagem no texto literário;
2. analisar a linguagem quando de sua materialização poética, de sua investida circundante – mas não unívoca – de uma experiência do real pronunciada pela fala da escritura, articulação pela qual se buscam significados na ruptura que tal processo instaura nos percursos de construção de sentidos da subjetividade;
3. estudar a linguagem e os problemas estruturais da linguagem no discurso poético;
4. descrever a(s) noção(ões) de poema na própria fala de determinados textos dessa natureza. Estabelecer ligações e vinculações entre os processos de criação e formação dos campos de sentido do que se constitui obra;
5. considerar a experiência de ruptura, em que se inscrevem outros campos de sentidos provisórios, como embate entre necessidade de tradução, por meio da escrita, das noções de mundo e de sujeito; e a impossibilidade de tal sujeito, inscrevendo-se na linguagem, de formatar-se completamente;
6. compreender, na simulação de um silêncio autêntico que vem de uma fala intensiva do poema, na qual a linguagem assim dá a ver e escutar, as marcas de uma *presença de ausência*, de um *vazio* que funciona como intensidade poética, portanto fundamental para a própria

materialidade do poema e de seus sentidos em expansão, *vazio* de que afinal se constitui também o próprio sujeito inscrito;

7. analisar, com isso, a crise de representação por meio de uma escrita poemática em torno do indizível.

Chega-se, então, aos propósitos específicos desta pesquisa, quais sejam:

1. analisar a produção poética da autora portuguesa Fiama Hasse Pais Brandão em *Obra Breve* (2006) a partir do *artefactum* de sua matéria linguística, até o ponto em que sua leitura permita, também, destacarem-se aí os nexos filosóficos e literários da matriz de linguagem com que trabalha, “coincidentes”, em alguns aspectos, com discursos de outros saberes; as dobras, os elos, os timbres, os lapsos, os indizíveis, os gestos de uma escrita e seu efeito geral na obra que produziu. Relacionar esses aspectos da linguagem ao jogo de forças presente na lírica portuguesa de que Fiama faz parte;

2. compreender o que é *poema* para Fiama Hasse; como a escrita poética de Fiama se concebe enquanto se dá como poema, propondo, além do mais, o registro de outras dimensões da existência, e de como esse gesto implica o contato com o inesperado, o inapreensível das significações, a dimensão indizível do ser de linguagem, o que reflete na busca subjetiva e seus próprios limites;

3. observar as várias considerações, em torno disso, sugeridas pelas vozes poemáticas em muitos textos de *Obra Breve* (2006), sobretudo quando há vácuos, silêncios vivos nos atos enunciativos de pronúncia incomum – o que permite falar de uma poética do indizível –, e de como o sujeito aí inscrito é efeito deste mesmo ato de incompletude.

A obra de Fiama inspira inúmeras possibilidades de análise. Sendo óbvias as limitações de um empreendimento como este, recortes se impõem. O primeiro deles se traduz na escolha do

objeto a ser analisado: o volume *Obra breve* (2006), reunião de poemas escritos entre 1961 e 2006, por cobrir as etapas mais importantes da produção da poeta lusitana, e por conter amostras de poemas os mais variados em sua gama de temas e procedimentos; do volume serão selecionados ainda aqueles poemas que mais inspiram os questionamentos que as tantas leituras agenciam. Outros textos, de publicações avulsas, poderão aparecer conforme a leitura demande. O segundo recorte para este estudo diz respeito aos itens que mais chamaram a atenção desde o início, elementos e procedimentos como a) os embates poéticos que permitem pensar-se a linguagem; a vigência desta nos grafismos<sup>5</sup> do poema, mesmo quando os grafismos se esgarçam; b) a construção de um corpo linguístico dado como poema e as réplicas autorreflexivas a respeito desse processo; c) as marcas de subjetividades simuladas nesse corpo escrito, a construção de seus sentidos provisórios; c) as lacunas como itens de constituição do indizível, a convocação de uma ausência que se delineia como “antimatéria” poemática fundamental nos textos de Fiama; d) o abalo de experiências como negação do assujeitamento geralmente imposto por certas noções dadas de realidade; e) as tensões e contradições que esse processo criador gera, acionadas tanto pela escrita quanto pela leitura.

Numa abordagem à obra de Baudelaire, é isto que Michael Hamburger pondera: a verdade de uma obra não será extraída “[...] dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGER, 2007, p. 13). A teoria não aparecerá em um capítulo à parte; será chamada à discussão toda vez que as noções em foco neste estudo entrarem na cena desta escrita, sem se sobrepujar ao núcleo dos sentidos da obra em pauta. Acessar explicações conceituais, aprendeu-se com o Hans-Georg Gadamer leitor dos poemas de Paul Celan, “[...] não pode esgotar o conteúdo de uma produção poética” (GADAMER, 2005, p. 10).

---

<sup>5</sup> O termo *grafismo* terá sua noção sugerida, discutida e delimitada na Parte I desta tese.

O método para tanto inclui prioritariamente a leitura da reunião *Obra Breve* (2006), de Fiama Hasse, e o levantamento de dados (discursivos, estruturais, culturais, funcionais etc.) referentes aos textos literários estudados, bem como ao processo literário específico em que se inserem, tendo em vista ainda a formação de um eu em seu corpo de linguagem, em seu embate subjetivo na tradução provisória, muitas vezes inapreensível, como se disse, das noções de mundo e de sujeito na obra poética em questão.

Conforme a leitura dos poemas a ser empreendida chegue a argumentos que, repita-se, permitam diálogo com outros saberes, informações teóricas e da fortuna crítica serão convocadas ao debate; terão sido processadas a partir de noções encontradas nos estudos literários, filosóficos, psicanalíticos, principalmente relacionados a *linguagem, poesia, linguagem poética, poema, real, metáfora, sujeito, eu, subjetividade inscrita, silêncio, indizível poético, sentido*. Haverá utilização de métodos e conceituação presentes em estudos literários contemporâneos, como literatura comparada, filosofia, psicanálise, linguística.

O método inclui, além disso, o levantamento dos processos, dos elementos e marcas da escrita poética de Fiama Hasse Pais Brandão; da estrutura semiótica<sup>6</sup>, do sistema poético entrevisto na totalidade de seus textos; dos elementos que, enfim, propõem o contato textual com o inesperado, o inapreensível das significações na malha simbólica dessa escrita, a busca de uma subjetividade e seus limites, sobretudo quando há vácuos, silêncios vivos nos atos enunciativos – a *insuficiência do que é possível dizer*, mas que se diz num *não-dizer* poético.

A reunião estudada compõe-se de dezoito livros, publicados entre 1961 e 2006. Eles serão lidos em seu conjunto, isto é, panoramicamente, mas com os devidos destaques àquelas publicações que constituíram momentos decisivos em sua participação na obra. Propõe-se, portanto, o apontamento dos *eixos e aspectos*, a que se chama aqui *grafismos de uma poética*,

---

<sup>6</sup> Embora não seja este um estudo prioritariamente semiótico.

com prioridade nas questões ligadas a procedimentos específicos dos estudos poéticos, como escrita poética, metáfora, memória, noções de real, subjetividade inscrita; espera-se, com isso, subsidiar as macrodiscussões temáticas citadas: linguagem, poema e indizível. Obviamente serão escolhidos, dentre os muitos poemas, os que mais suscitam as discussões referidas aqui.

O método analítico consistirá ainda em ler-se demoradamente o texto de Fiama até que o aporte teórico a respeito das noções seja aí um suplemento de leitura.

A própria Fiama, que estudou Filologia Germânica na Universidade de Lisboa, era professora de literatura, e empreendeu diversas análises da obra de Camões, de Sílvia de Lisardo, além de traduções do alemão, do inglês e do francês (Novalis, Brecht, John Updike, Artaud). Esse lidar com materiais poéticos de várias origens também intensificou sua visão sobre poesia, como se intui, o que acabou tornando sua produção mais densa e atenta à materialidade daquilo que realizava. Também escreveu, como dito anteriormente, textos dramáticos de forte expressão poética (muitos deles premiados): “Poe ou o corvo”, “Teatro teatro”, “O cais”, por exemplo.

A escrita de Fiama está, de maneira muito contundente, marcada pelas reflexões acerca de linguagem e manifestações disso no modo como produz sua obra, no modo como o sujeito inscrito espraia-se nessas reflexões poéticas. Por isso as discussões sobre sua poesia chegarão aqui ao ponto do diálogo com outros saberes, como, prioritariamente, os de Martin Heidegger nos seguintes trabalhos: *A caminho da linguagem* (2008a), *Ensaio e conferências* (2008b), *Carta sobre o humanismo* (2005); os de Roland Barthes: *O rumor da língua* (1987) e *O grau zero da escritura* (1974); os de Maurice Blanchot: *A parte do fogo* (2011), *O livro por vir* (1984), *Uma voz vinda de outro lugar* (2011); o de Merleau-Ponty: “O visível e o invisível”; e os de Jacques Lacan: *Escritos* (1990), o volume 2 de *O Seminário* (1990b), *Outros Escritos* (2003). Outras contribuições, destes e de outros autores, comparecerão ao debate.



A possibilidade de identificar a busca de uma representação da subjetividade nos poemas de Fiama, ou de uma simulação disso aí, e a problemática dos limites e de uma manifestação do inapreensível nessa busca permitirão o contraponto, mesmo sem constituir correspondência entre discurso poético e discurso psicanalítico, com teorias de Freud (v. IV e V de *A interpretação dos sonhos* (1970-1977)) e Lacan (*Escritos* (1990)), *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1990b) *Outros Escritos* (2003), principalmente porque o método psicanalítico de abordagem do *ser* e do *sujeito* remete à compreensão de noções como *furo do real*, *vazio*, *saber em fracasso*, que interessam, de certa forma, a esta pesquisa. O diálogo é pertinente e, talvez, “natural” porque

A psicanálise nasce associada à literatura e esse fator congênito se vincula à questão do limite, que ressalta o impossível, e à transmissão deste. Quando Freud recomenda aos psicanalistas que privilegiem o conhecimento da literatura entre os saberes que devem exercitar, justifica essa indicação afirmando que os poetas os precedem em suas descobertas. Isso parece assinalar a possibilidade de transmissão pela via da escrita literária. (MIRANDA, 2005, p. 14)

O indizível, desde sempre ligado a atos de linguagem, e sua relação com a escrita poética se dá na tensão de um silêncio que não silencia. Como conclui Marie-Chantal Killeen:

Pois, se é verdade que a escritura se escora sobre o inominável, resulta que ela só poderá encarregar-se dele, dizendo de outra maneira, pela forma justamente, o que parece impossível. Para ser o lugar de uma ruptura irremediável com o indizível, a linguagem será também a única via de mediação com ele. (KILLEEN, 2004, p. 10)<sup>7</sup>

Por isso não há o silêncio absoluto; a poeta escreve. Se a linguagem é, também, a via intervalar para a manifestação do indizível, de um movimento rumo ao inominável, “[...] é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo” (BLANCHOT, 2011, p. 28). Talvez a poesia não queira ser, nem possa,

<sup>7</sup> Car s’il est vrai que l’écriture bute sur l’innommable, Il reste qu’elle seule permettra de le pendre en charge, en dissent autrement, par la forme justement, ce qui paraît impossible. Pour être le lieu d’une rupture irrémédiable avec l’indicible, le langage n’en sera pas moins l’unique voie de méditation avec lui. (Tradução de Ana Augusta Miranda)

o lugar de ruptura irremediável com o indizível, ou um nada; para Fiama, “O inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades necessárias” (BRANDÃO, 2006, p. 279). Restam verificar a conotação deste “inexprimível”, e o que são tais disparidades numa obra que, sob a rubrica do breve, é volumosa e intensa. A ruptura poética é de outra ordem; inclui procedimentos de ruína e de silêncios, espécie de objetos de disparidade quando se imagina, comumente, que o próprio da linguagem é a expressão. A poesia, principalmente a moderna, também se ergue, entretanto, pelas representações, implícitas ou não, desses mesmos procedimentos:

A poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma. (BLANCHOT, 2011, p. 61)

Nos procedimentos que geram sentido e forma, a poesia de Fiama vincula-se à linguagem com aquele vigor que, segundo Heidegger, não deve constituir a ilusão de seu assenhoramento, equívoco geralmente detectado “[...] se a linguagem continuar apenas a nos servir como um meio de expressão. Dentre todos os apelos que nos falam e que nós homens podemos a partir de nós mesmos *contribuir* para se deixar dizer, a linguagem é o mais elevado e sempre o primeiro” (HEIDEGGER, 2008a, p. 126). Nesse sentido, e porque a linguagem nos poemas em pauta evoca um sistema que se ergue à medida que rui, a poesia é um construir, um “deixar-habitar” (HEIDEGGER, 2008, p. 167).

É preciso reparar que, na escrita, quem habita é a subjetividade encenada. O texto, segundo Lacan, não é constituído por um inconsciente manifesto tal qual no indivíduo: o inconsciente só *se dá* no ato da análise, na verbalização, no trânsito a que se chama *transferência*, e que envolve analista (*o outro* de fato) e paciente. Falar em inconsciente fora desse ato não faz sentido; no texto, não há *um outro* que seja interlocutor de fato, externo e físico: seu conteúdo, sua fala, não se dá na transferência efetiva. O texto é um saber suposto-sujeito: cria formas

simuladas de sujeito, o que pode gerar subjetividades em quem lê (Cf. LACAN, 2009). Portanto, só se pode falar num *sujeito forjado* com/na linguagem, pela coerção da escrita entendida como poética. Isso inclui habitar a zona de metáforas. Nesse sentido, como se lê em *A caminho da linguagem*, é possível entender que não se trata de buscar num poema a subjetividade humana tal e qual, a não ser simulada, já que não é o ser humano que aí comparece, mas a linguagem – e “A linguagem fala” (HEIDEGGER, 2008, p. 15).

Por isso o sujeito poemático em Fiamma será entrevistado por sua voz de linguagem emergente de uma zona de metáforas, que renomeia além da doxa expressiva, à maneira do ser heideggeriano, em intensidades e fluxos infinitos em busca da essência do particular, das singularidades. Escrever, para Fiamma, parece a experiência da manualidade de que fala o filósofo alemão: momento de penetração na coisa singular (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 125-130). Não na essência, inatingível, do ser, mas entre as coisas – entre as palavras.

Com os limites mencionados nessa vigência da linguagem, e de uma linguagem poética, não será estranho detectar que a poesia, em *Obra Breve*, também se traduz em sua crise de representação no poema, como ocorre com a escrita poética dos principais autores portugueses da geração de Fiamma, os quais não se sujeitaram ao formalismo analítico das gerações anteriores, e propuseram, com isso, a escrita como experiência de ruptura ao propor novas possibilidades de representação (de apreensão) de versões da realidade. Ao reconhecer, entretanto, os limites dessas representações, incorpora e deixa aparecer, nas *falhas* e *ruínas* de uma poética, a própria incompletude do sujeito simulado.

Toda essa discussão será empreendida ao longo da tese, conforme a proposta de cada parte (descrita abaixo), pela leitura continuada dos poemas.

A Parte I ocupar-se-á dos GRAFISMOS DE UMA POÉTICA, ou seja, de uma leitura da antologia *Obra Breve* (2006) que aponte os aspectos mais representativos da obra poética de

Fiama Hasse, seus *eixos centrais*, como os aqui focalizados: a) os lances poéticos que já compareciam na prosa anterior a *Morfismos* (1961), primeiro livro de poemas publicado; isto é, um certo percurso mínimo, mas significativo, da prosa ao poema, da narrativa aos grandes textos poemáticos de Fiama; b) análise breve de dois poemas do “Espólio”, inéditos em publicação, como fontes também de gestos originários dos poemas de depois; c) os aspectos gerais da obra hasseana, grafismos que emergem ao lado dos anteriormente citados e colaboram para o debate em torno dos aspectos relacionados com linguagem, poema, indizível poético.

O intercâmbio entre a experiência com textos teatrais e poemas será mencionada apenas em seus elementos mais básicos, sem dar conta de todas as outras implicações que tal relação supõe; isso porque se esperam destacar aí aqueles elementos que contribuam para o que se discute nesta tese. Serão selecionados, pelo que se menciona acima, aqueles textos (narrativas e poemas) os quais, segundo esta leitura, permitem apontar os aspectos mais destacados até agora. Informações sobre algum aspecto contextual que se aproxime dos esboços apresentados serão assinaladas com as devidas propriedades em vista do vigor do texto poético.

A Parte II tratará de discussões em torno de LINGUAGEM, sugeridas, obviamente, mas nem sempre, pelas vozes poemáticas: como a linguagem fala em *Obra Breve*, ou evoca poesia e poema nos textos de Fiama Hasse? Em outros termos, como ela concede e faz viger o ser de linguagem que se cogita pela escrita e pela leitura desses livros. No levantamento de questões, diálogos com outros saberes surgirão, possibilidade apontada quando acima houve menção aos pensamentos de Heidegger, Barthes, Blanchot e Lacan.

A Parte III, GRAFISMOS DAS CONSIDERAÇÕES, apresentará leituras de poemas selecionados em *Obra Breve* (2006), cujas vozes inscritas, abordagens e formatos remetam,

em seus dizeres de autorreconhecimento, de autodenominações, a concepções do que seja *poema*, e o efeito disso na obra em questão. A configuração desse considerar e dos grafismos multiformes, somados, permitirão que esta tese se aproxime mais corajosamente dos contornos de uma poética do indizível, repousada em matrizes de silêncio que, em literatura, nunca se traduz em mutismo. Por isso, com essa preparação, a Parte IV deverá se ater a essa dimensão “muda” que o poema simula e “realiza”.

Com a análise do indizível na poética de Fíama Hasse, da fala intensiva, do silêncio autêntico, do inapreensível como “antimatéria” poemática, a Parte IV discutirá como tal fala é forjada e com que “finalidade”, como aciona ou abala significações e seus limites, desloca e reinscreve representações, trepida semânticas da doxa, tensiona o sujeito poético nos tempos da escrita e da leitura; como tal fala circunda o “vazio” de um indizível poético, remetendo a palavra de volta à palavra, e como constitui, portanto, seus GRAFISMOS INDIZÍVEIS. As discussões mostrarão ainda como a atuação desse sujeito poemático chega mesmo a desrealizar inclusive a leitura, a leitura prevista, para a qual tradicionalmente o leitor vai *preparado*. Assim, espera-se chegar a esse “vazio” *re-experimentado* de que se constitui também o sujeito do poema. Por isso se fala também aí em (DES)GRAFISMOS, ou seja, sobre as simulações subjetivas do eu inscrito na poética de Fíama Hasse como um *sujeito em sua ausência*, em sua incompletude e desconornos. O poema como obscuro objeto do desejo em sua crise de representação: se o poema rui, que sujeito sobrevive à danação? Será possível observar uma escrita como experiência de ruptura das noções de assujeitamento e de representações da realidade e, por isso, propiciadora da produção de novos sentidos para as representações escritas da vida em sua consideração “eticamente” pretendida, nas simulações que a literatura possibilita.

Depois da Parte VI, vêm as CONCLUSÕES que as leituras ao longo desta tese foram capazes de delinear, a despeito dos cortes e limites próprios da natureza de um estudo acadêmico como este, e dos limites a que o pesquisador ora anunciado esteve exposto nesse embate de

(des)leituras. Com Mariana Camilo de Oliveira, que evoca o Walter Benjamin das *Passagens*, diz-se: “O que dizem os poemas possui algo de irreduzível a outros dizeres” (OLIVEIRA, 2011, p. 45).

## **PARTE 1**

---

### **GRAFISMOS DE UMA POÉTICA**

*Em Obra Breve, os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de uma forma contígua – tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e partes de livros.*

(Fiama Hasse, prefácio de *Obra Breve*, 2006)



Uma sistematização da *Obra Breve* de Fiama Hasse, quando a poeta aponta a contiguidade de seus textos como as telhas de um telhado, as escamas dos peixes – imbricados, reunidos –, em que limites se confundem, portanto, é um artifício com todos os riscos e impropriedades que a manobra supõe. Sistematizar é também reduzir. Por isso opta-se aqui pela leitura que até pode distinguir, na obra, os grandes sistemas que a compõem – os grandes eixos –, mas não pela que fixa uma redução equacional, como num sistema fechado e redutor do “que dizem os poemas” e é, repita-se, “irredutível a outros dizeres” (OLIVEIRA, 2011, p. 45). Ela será feita apenas para que se mapeiem, provisoriamente, os gestos mais marcantes e embates em torno de uma poética, no avolumar de sua busca por uma linguagem escrita como processo de simulações de subjetividade na tentativa de apresentar “A luz e a treva que mostram o/ prodígio” (BRANDÃO, 2006, p. 404) no corpo do poema. Tal leitura, de algumas linhas que sinalizariam os elos poéticos do texto de Fiama, mesmo percorrida por uma economia de certezas, ou ameaçada por choques que vibram essa escrita – “Esta obra está em ruína. Um silêncio/ entre-dentes” (BRANDÃO, 2006, p. 408) –, busca as marcas de um *grafismo poético*; pretende ainda, com e depois disso, observar as diversas *frequências* e “falhas” das vozes que lidam muitas vezes com o impronunciado de sua própria materialidade e, nele, a tentativa de pronunciar a si e ao mundo, num lance a um só tempo pronunciado, insuficiente – e, por isso mesmo, inacabável.

Quer dizer, a busca nesse suposto sistema procurará *os vetores que afinal permeiam a obra* referida, os eixos que representam lances fundamentais no processo de criação poemática, ou procedimentos que, de certo modo, sobressaem-se e “revelam” a concepção da linguagem, dos poemas e da obra, em sua totalidade, e que orbitem uma escrita do indizível. Com isso não se conclui que nos poemas de Fiama estejam as marcas de um *encontro com a linguagem* traduzido como assujeitamento à própria linguagem; pensa-se aqui nas palavras de Giorgio Agamben: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem, e pondo-

se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 63).

Propõe-se acompanhar, inicial e panoramicamente, os livros que compõem *Obra Breve*, porque se trata de uma extensa reunião; para além disso, têm um complexo percurso de temas e abordagens que vão “evoluindo” ou sendo repensados, construídos, ampliados, revistos. Os grafismos da poética representada em *Obra Breve*, que aqui serão descritos e apresentados, têm, conforme esta leitura mostrará, espessuras e traços que permitem sublinhar mais nitidamente aspectos fundamentais, como os anunciados no título desta tese, sem que isso omita ou desconsidere relações e deslizamentos para outras faces da obra de Fiama, sobretudo porque se fala em linguagem e poema, e, assim, na densidade que isso supõe no movimento que percorre a obra. “Considero o poema o mar”, diz um de seus poemas (BRANDÃO, 2006, p. 277). O mar, a ser discutido entre as *figuras de consideração* da voz poemática, na Parte III, sugere, inicialmente, a densidade e o movimento dessa escrita, como aquele organismo de que fala Paul Valéry: “O mar, o mar, sempre recomeçado”<sup>8</sup>; movimento que, afinal, a poeta confirma na pequena nota prefacial de *Obra Breve*:

Em *Obra Breve*, os pequenos livros de meus poemas reúnem-se de uma forma contígua – tal como foram vividos. As cortinas delimitam, confundindo-os, livros e partes de livros; poemas inéditos preenchem alguns intervalos. Na verdade, cada livro tinha sido apenas um corte – *a poesia vai sendo escrita, transformada, recordada*, ao correr do tempo todo. (BRANDÃO, 2006, p. 12) Grifos acrescentados.

Mesmo assim, entre a dinâmica, os cortes e os intervalos de uma massa textual, o anunciado acompanhamento panorâmico dessa obra em construção seguirá, em princípio, a forma contígua com que seus textos foram costurados. E antes, aliás, é indicado perscrutar determinados lances em outras escritas que antecederam os livros de *Obra Breve*, como a prosa de *Em Cada Pedra um Voo Imóvel* (escrito em 1957, publicado em 1958), primeiro

---

<sup>8</sup> *La mer, La mer, toujours recommence* (VALÉRY, 1974, p. 227). Tradução nossa.

livro da autora; nele se percebe uma espécie de pré-história dos procedimentos rumo ao texto poético. E ainda os poemas do “Espólio”, dois dos sete deles, em particular, nunca publicados por Fiama, mas em que já se anteveem os principais embates dessa poeta: “O conjunto de sete poemas [...] dá informação da raiz acerca da relação da Autora com a genealogia da sua escrita, talvez a mais forte característica de sua Obra, e, obviamente, sugere uma linha de pensamento a ser estudada” (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 86).

O termo *grafismo*, além de se referir à “forma de representar ou escrever as palavras de determinada língua; grafia, ortografia”, também compreende os “signos gráficos (linhas, curvas, traços, pinceladas etc.) usados por um artista” (HOUAISS, edição eletrônica); e etimologicamente, lê-se no mesmo verbete do dicionário citado:

*graf(o)- + -ismo*; infl. do fr. *graphisme* (1875) '(linguística) maneira de representar uma língua por signos escritos, p.ext., maneira de escrever, escrita individual; (artes plásticas) maneira de traçar linhas, curvas, sob um ponto de vista estético'.

O uso do termo nesta tese é, de certa forma, metafórico, porque não se propõe uma abordagem semiótica dos textos lidos, por um método próprio da semiologia. *Grafismos* aqui se refere ao conjunto de vetores que afinal permeiam a obra referida, constituindo no corpo do poema produtos de/na linguagem, e que se ligam ao tema *indizível poético* ou contribuem para uma sua instauração<sup>9</sup>; e ainda aos eixos que representem lances fundamentais da criação poemática, ou gestos que, de certo modo, sobressaem-se na concepção dos poemas e da obra, em sua totalidade. Para tanto, repita-se: serão selecionados, pelo que se menciona acima, aqueles poemas os quais, segundo esta leitura, permitem apontar os aspectos mais destacados até agora.

<sup>9</sup> Grafismos tem sugestão vinda, também, dos primeiros títulos de *Morfismos* (1961): “Grafia 1”, “Grafia 2”, “Grafia 3”; e ainda de outros termos, de diversos livros da autora, como “grafolíquido”, “grafografia”, “sombrografia”, além de dever causa ao belo termo criado por Jorge Fernandes da Silveira: “grafiama”.

Jorge Fernandes da Silveira (2007, p. 52) chega a propor o feliz termo *grafiama* para cristalizar os estéticos jogos poéticos da autora nos primeiros anos de sua produção. E no poema “Rosas – 13”, *Área Branca* (1978), lê-se:

Ao princípio, nos primeiros anos  
do texto, eu via-me  
como [...] um corpo  
que a linguagem movimenta  
segundo um *gráfico*  
*das comparações*.

(BRANDÃO, 2006, p. 294) Grifo acrescentado.

Num outro texto chamado “Grafolíquido”, de *Ámago I (Nova Arte)*, de 1982, a voz do poema revela: “Tudo na minha biografia/ a todo momento se repete” (BRANDÃO, 2006, p. 397).

Aos grafismos, pois.

## 1.1 PRIMEIROS GESTOS – DA PROSA AO POEMA

Linguagem, poema e indizível são os macrofocos desta tese. Mas antes de abordá-los diretamente, eis, como uma fase e um modo de se chegar a eles, uma breve proposta de leitura: *olhar* o poema “Grafia 1”, de *Morfismos* (1961), como quem assiste a uma cena – não a uma encenação comum, mas a uma cena rara em singularidades.

Olhar o poema, porque Fiama é “Poeta eminentemente visual, [...] tem em *ver* o sentido original. O seu texto é transbordamento do olhar. E olhar é restituir à sensibilidade as imagens, as metáforas, as inúmeras formas configuradoras da realidade” (SILVEIRA, 1986, p. 288). Olhar nele os traços de um grafismo originário.

Olhar como uma cena, porque o “transbordamento do olhar” supõe um horizonte de visão, um espaço em que algo se *borda* e se *transborda*; porque um movimento se instaura, onde tudo

poderia parecer inicialmente apenas um desenho estático. Porque grafia também é imagem; é, numa acepção radical, o registro da forma linguística “realizado”, não obstante, numa forma extralinguística (traços que se curvam e se angulam nas letras e sinais), dada a limitação dos signos e à conformação pictográfica dos alfabetos. Assim, grafia também é pictograma: desenho ou sinal que reproduz o conteúdo de uma mensagem sem se referir diretamente a sua forma linguística. Desenho convoca, pelo menos em sua forma inscrita, o *ver imagens*: pictograma é “desenho ou pintura rupestre datada da Antiguidade ou da Pré-História, uma das mais antigas e rudimentares manifestações da escrita, encontrada ainda em algumas populações” (HOUAISS, edição eletrônica).

Por que “Grafia 1”? Não só por se tratar de emblemático poema de abertura da produção poética publicada de Fiama, mas também porque esse texto será revisitado pela autora 28 anos depois como para fazer não só outra leitura pessoal dele,

[...] mas uma errata às suas hipóteses de que, como representação de possíveis semânticos, a metáfora tensiona e transforma o chão onde se produz, inequivocamente, o discurso da revolução poética. [...] a sabedoria da Poeta filóloga está em reconhecer, na *equivocatio*, o que é destino no segundo poema. Isto é: o princípio de expor “arestas”, o que de imaginária sofisticada há no texto anterior, o “erro”, não iníquo, equivocado, “inocente”, de tentar controlar a errância das palavras da língua ao verso, cobrindo-lhe os vazios, unindo o gráfico ao icônico. (SILVEIRA; MAFEI, 2011, p. 11-12)

De equívocos ou inequívocos, errâncias, falhas, ruínas e autorreferências, esta tese volta a falar na Parte III, quando o poema em si for objeto de análise.

Eis, por ora, a *cena* escrita que se propõe:

#### GRAFIA 1

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida  
sobre o equilíbrio dos olhos

se

as palavras são densas de sangue  
e despem objectos

se

o tamanho deste vento é um triângulo na água  
o tamanho da ave é um rio demorado

onde  
as mãos derrubam arestas  
a palavra principia

(BRANDÃO, 2006, p. 15)

Grafia é uma representação visual, técnica, superficialmente serena mas essencialmente desesperada, para tornar escrita – visível, “palpável” – a comunicação entre leitores. Grafia como face projetada de uma mecânica, como registro da “cena” comunicativa apenas pronunciada, ou sequer proferida; ela é, em várias amplitudes, menos factual e externa à própria matéria da escrita. Assim é que o termo *representação*, nesse caso, alude a uma encenação da escrita, aqui potencializada pelo revestimento poético, pleno de imagens – água, ave, pedra, olhos, sangue, rio, arestas, objetos – propostas pela cena gráfica.

Em Fiama, *grafar* não é uma representação visual objetivamente mecânica e previsível: a configuração de um objeto pelo desenho das letras. É experimento poético de um movimento singular porque nem sempre aparente, mas que aciona a tensão necessária entre escrita e leitura:

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos  
a joan zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura  
exerce-se a partir da menor mutabilidade aparente da pedra  
e da maior mutabilidade da grafia.

(BRANDÃO, 2006, p. 173)

Essa menor mutabilidade supõe, de certa forma, a consideração dos elementos afinal essenciais a qualquer escrita dentro de um sistema linguístico compartilhado; a experiência dada é, sim, um elemento a se considerar. A maior mutabilidade, por outro lado, sugere que a

grafia propiciará, por sua transformação dentro dos novos rearranjos encenados, outras singulares propulsões para o movimento que leva ao limite, assim tomado, à borda e ao que transborda o gesto da escrita e da leitura. Limites também são imaginários. Experimentar poeticamente tais singularidades exige, portanto, olhar a cena gráfica em sua realização de *mutabilidades gestuais* mínimas e máximas, experimentá-la, pela leitura, em suas intensidades, em seu coabitar de discursos e tentativas. Olhar o poema também nas redes que esse íterim promove, em suas desfocalizações, em seu menor movimento e rudimentar manifestação – quase pictográfica e silenciosa, tangendo o indizível – ou sua maior possibilidade – onde arestas caem.

Claro está que o lance proposto pela poeta – a tensão intervalar entre mínimos e máximos de uma escrita singular – não é ordinário ou fácil. Daí que, ao numerar suas *grafias*, ela sugere, então, uma dinâmica das tentativas, que provavelmente não terá um número exato, por mais que o livro *Morfismos* traga apenas três poemas com o título “Grafia”, e ainda seis outros com títulos numerados “Tema”, além de cinco chamados “Sincronia”. Como ao se considerar uma cena a que se assiste – e se lê: resta a noção de que ela jamais será repetida tal e qual em sua totalidade, como numa encenação teatral até – e na leitura –, em que sempre se reinaugura algum lance.

No poema acima, os elementos são apresentados já em sua dupla e radical possibilidade de atuação: “Água significa ave” – primeiro traço vincular entre dois núcleos talvez nunca antes relacionados pelo liame de um “significa”, se, aliás, o pacto diante dos sentidos dados, sua amplitude, for equacionado no “equilíbrio dos olhos”. O *se*, nesse caso, é também uma advertência, pois as palavras são carregadas de uma vitalidade potencial capaz de lapidar objetos, movê-los, ou o que eles então se tornam; nessa escrita radical, aquele equilíbrio é convulso, momentâneo, como fagulha: “Entre todas as presenças, eu esperei/ a do leitor. Quis

ver-lhe os cílios/ tremerem com a mancha poética” (BRANDÃO, 2006, p. 612). O *se* aponta ainda o espaço da possibilidade, de um talvez que em tudo amplia o transbordar poético.

Assim é que, densas do sangue proposto, as arestas caem, no demorar de um tempo da “cena”, e a palavra principia – o *teatro de uma escrita* se dá. O que ela principia? O que abre? Por ora vejam-se as nuances iniciais desta leitura que propõe *ver-se uma cena*. As manchas visuais integram como que um cenário singular, de estrutura leve em sua montagem de móbile, de sugestões imagéticas a um só tempo delicadas e violentas. Os verbos no presente do indicativo convocam, como numa cena ou no teatro, ao presente de uma escrita de um *agora da gestualidade*, de um principiar que também lida com imagens, sons, silêncios, planos, grades simbólicas, simulações.

“Água significa ave” porque um trabalho estético de *re-apresentação* se opera, pela linguagem, no poema. Essa nudez assombrosa com que se diz *isso significa outro* abriga um dos mais notórios empenhos do eu inscrito nessa grafia: fazer emergir da matéria poemática um corpo de linguagem em suas metamorfoses geradoras de novas experiências e intensidades, o que inclui também a instabilidade e a ruína de saberes, sentidos e suportes. Quando “as mãos derrubam arestas/ a palavra principia”, nenhuma ordem doxológica está garantida nos grafismos do poema.

A “limpeza” gráfica do poema que abre *Morfismos* e que de certo modo inaugura essa poética de gestos e sombras – em que a clareza da forma (cenário) contrasta com a singularidade das imagens evocadas por palavras como água, ave, pedra, sangue, rio, vento, mãos, e a cadência contrastiva entre “movimentos” e estados suaves (“o tamanho da ave é um rio demorado”) e bruscos (“Água significa ave”, “a sílaba é uma pedra alígia”, “as palavras são densas de sangue e despem”, “mãos derrubam arestas”) – sugerem mesmo a plástica gestual de uma cena, por assim dizer, como num teatro. Aqui, pensa-se particularmente no



teatro Noh (mistura de poesia, música, dança com drama lírico) e às vezes no Kabuki<sup>10</sup>, plenos de elementos do mundo natural e, aliás, com os quais Fiama encena muitos de seus textos: “[...] Quanto mais nos adentramos no âmago da poesia de Fiama, mais distinto o som do universo clássico. Não se trata de um classicismo histórico, mas do veio perene da grande tradição oriental” (GARCIA, 1997).

Sem pretender maiores analogias nesse campo, acrescenta-se que a mistura ou “convivência” de elementos de diversas origens, convocados pela palavra, aparecem tanto na poesia de Fiama quanto no teatro japonês; não haveria neste separação entre dança, canto, arte cênica, instrumentos: “A arte não é compartimentada, o ator domina todas as linguagens [canto, dança e música] harmoniosamente” (NAGAI, 2012). Quanto à poeta, seus textos lidam com elementos que remetem a diversos saberes artísticos, como se pretende mostrar, na discussão mais detida sobre o poema em si.

É possível que essa “teatralidade” possa, inclusive, estender-se por outros textos da autora:

A feição cênica que a obra de Fiama Brandão apresenta pode ser vista por meio do que se denominaria teatro da voz. Nos seus textos, porque são muitas as citações, a escrita, como se em cena verbal aberta, exhibe exemplarmente a intertextualidade. Em verso ou em prosa, quer pela pontuação contida, quer pelo ritmo expansivo, a palavra exprime-se na interlocução. Para o entendimento de semelhante concepção da escrita, é preciso conjugar a análise da obra literária à de uma certa prática cultural profundamente portuguesa que, sobretudo a partir de Orpheu, alcança a notoriedade. (SILVEIRA, 1996, p. 44)

A comparação brevemente delineada até agora se dá, aliás, também porque os primeiros textos publicados de Fiama são dramáticos. Será preciso estabelecer maiores intercâmbios entre a experiência imagética citada por Jorge Fernandes da Silveira (1986) e por Gastão Cruz (2008c, 2008d), crítico, ficcionista e marido da poeta, em vários textos poetológicos. Há que

---

<sup>10</sup> Sabe-se que o Kabuki é gênero teatral popular japonês no qual os diálogos alternam com partes cantadas ou salmodiadas e entreatos dançados, em que os textos são narrativos e muito longos, representados apenas por homens com requintada maquiagem; flautas e tambores fazem o acompanhamento musical (Cf. NAGAI, 2012). A referência aqui sublinha o gestual expressivo, às vezes contrastivo, e sutil vindo desse teatro, bem como a presença de elementos ligados ao mundo natural elementar.

se falar, além do mais e de certa maneira, sobre máscaras, luzes, “maquinário atrás o palco” (procedimentos), representação, dança dos sentidos e dos sons. Estes “São textos assumidamente literários, mas irreprimivelmente teatrais. Buscam o específico teatral sem desmentir a poesia. Buscam o poético enquanto se esforçam por falar do real” (GOMES, 1996). São escritos no que se convencionou chamar de prosa, mas estão contaminados por alguma sintaxe e recursos poéticos. Cabe registrar que há mais “energia prosaica, descritiva e discursiva”, como diria Alfonso Berardinelli<sup>11</sup>, em alguns poemas de *Obra Breve* do que em determinadas narrativas da lusitana. Vejam-se dois exemplos:

### RECITAÇÕES DRAMÁTICAS II

Através dos troncos vêm-se retângulos brancos e vermelhos. É a hora em que as árvores são de vidro. [...]  
 O horizonte é um imenso tecido estampado riscado a tinta-da-china pelos fios de telefone.  
 Mas os pássaros sabem onde estão as árvores invisíveis.  
 [...]  
 Inesperadamente. Entrar no quarto vazio é como atirar uma pedra contra o sol transparente do meio-dia.  
 [...]  
 Esta noite a rua é porcelana. Dá medo caminhar. Está mais lisa.  
 Uma lua cheia de porcelana olha para as casas de porcelana. [...]  
 Estendo a minha mão e, no ar, fica um pedaço de lua.  
 Todos os sons são brancos.

*Em cada pedra um voo imóvel*, 1957 (BRANDÃO, 2008, p. 55-66)

### O CAMPESinATO E O OPERARIADO

Não só possuir a terra, mas toda a invenção  
 sobre toda a invenção. Não só a transformação,  
 mas o prazer desta aparente espontânea imutável natureza  
 e a permanente criação duma prática e duma teoria.  
 O campesinato ignora o que ignora.  
 [...]  
 A cultura não existe em estado de espontaneidade,  
 nem o popular poderá ser um valor em si, só há cultura  
 resultante de cultura, e não das árvores,  
 dos dialectos, dos complexos de máquinas.  
 O campesinato e o operariado têm necessidades essenciais

<sup>11</sup> A expressão foi retirada de um comentário que o crítico italiano faz, em *Da poesia à prosa*, acerca de um aspecto na obra de Baudelaire, fundador da Modernidade poética: “[...] frequentemente há mais energia prosaica, descritiva e discursiva nas *Fleurs du mal* do que nos *Petits poèmes en prose*” (BERARDINELLI, 2007, p. 177).

escassas num mundo tão vasto, numa história cumulativa,  
na época tão célere.

*Novas visões do passado*, 1975 (BRANDÃO, 2006, p. 177-178)

O segundo texto é um poema, mas seu tom ensaístico o aproxima de certa tendência da prosa, seja pela sintaxe discursiva, seja pelo próprio tratamento escrito do tema. O primeiro é dado como narrativa, mas há vestígios de algum procedimento retórico talvez mais encontradiço em versos, além de uma sintaxe mais poético-descritivista e propositalmente subjetiva. De qualquer modo, esses limites foram diluídos pela poesia moderna do século XX, desde Baudelaire. Sem ser o caso, aqui, de uma dissecação sobre essa transitividade entrecruzada dos suportes, prefere-se a síntese de Evando Nascimento (2008, p. 334): “[...] no fundo todo gênero é *transgênero*<sup>12</sup>, o poema está sempre mirando o ensaio, que mira o romance, que mira a mensagem eletrônica, que mira a tragédia ou a comédia íntima”.

Além dos textos dramáticos, há notícias de poemas do “Espólio” de Fiama, escritos antes de 1958, nunca publicados em suas obras oficiais. Neles, também, estão indícios poéticos que interessam à discussão aqui encaminhada. E mais: Fiama escreveu poemas antes de escrever prosa; esta, aliás, é tão menos volumosa que sua produção poemática e tão fortemente suprida de procedimentos poéticos que levam a concluir, não apenas por isso: trata-se de uma escrita desde sempre contaminada pelos índices de uma linguagem poética, uma vontade poética. E ainda: o texto narrativo e o teatral em Fiama parecem mais poemas que diluíram, provisória e aparentemente, seus aspectos formais, mantendo muitas de mecânicas e fluxos destes.

Jorge Fernandes da Silveira recebeu da própria Fiama a cópia datilografada de sete poemas que integram o “Espólio”, conforme a autora assim os chamou, escritos entre 1956 e 1957 (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 86). Ficaram fora dos volumes consentidos pela autora, mas contêm, segundo Jorge, uma espécie de raiz genealógica da obra hasseana. Um deles,

---

<sup>12</sup> Grifo acrescentado.

publicado em 1989 numa Separata da *Revista Ocidente*, destaca-se desde já pela temática e pelas relações que sugere:

Gosto da água porque é água.

E, basta-me saber  
que este rio é, em mim,  
tudo o que eu quiser.

Na margem já não há água.

O problema é insolúvel:  
dentro de mim está um rio sem água.

A angústia de haver um rio  
e uma margem que não é rio.

No espanto de haver um rio  
que não é água, em mim.

(SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 87)

Não se trata apenas de destacar a presença do elemento *água* como um dos grandes motivos icônicos da obra de Fíama. O que de mais relevante se destaca é já a simulação de um embate dinâmico entre polos subjetivos (“dentro de mim está um rio sem água”), e a força do fluxo inventivo do jogo verbal (“este rio é, em mim, tudo o que eu quiser”). Rio sem água, mas com fluxo e dinâmica. A angústia de a voz poemática reconhecer em si o vazio de um rio seco e, paradoxalmente, a consciência de que no poema qualquer rio será caudaloso (“Na margem já não há água”, mas verbo) não como solução, fim (“o problema é insolúvel”), mas que não impede propriamente a escrita do poema (veja-se a profícua e “empenhada” produção de Fíama), evocam, de certo modo, uma concepção de poema que Octávio Paz insere logo nas primeiras páginas de *O arco e a lira*, título não por acaso escolhido por representar a tensão na luta de opostos: “o poema é uma máscara que oculta o vazio” (PAZ, 2012, p. 21), com o qual a voz poemática dialoga sob tensão. A máscara da “heteronímia da Poesia” – como diz a voz do poema “Esboço, ao fundo o ser do mar”, em *Era*, de 1974 (BRANDÃO, 2006, p. 171) –, os *Três rostos* (1989), a máscara do teatro poético. “Deito-me nas bordas brancas do poema

que é um sudário”, lê-se em *Área Branca* (BRANDÃO, 2006, p. 319), sendo que um dos significados para sudário é “qualquer coisa que cobre, encobre, oculta” (HOUAISS, edição eletrônica); véu não apenas da voz inscrita, mas do “texto como película permissiva sobre as coisas” (BRANDÃO, 2006, p. 171).

A cena poemática maior consiste na exposição de uma batalha em que a voz se inscreve no centro de um “problema insolúvel”: representar, ou apresentar, um estranho *lado de dentro*, “um rio sem água”. O problema integra o corpo do poema, onde *está* o rio sem água, a margem díspar, o espanto – afinal, voz, poema, imagens, angústia, tudo ali compõe o rio seco da escrita: enxuto, posterior ao rio transbordante da consciência. O “gestual” nesse texto é sugerido pelo contraste entre a primeira parte “Gosto da água” até “... o que eu quiser”, e a segunda, a partir da negativa “Na margem já não há água”. O leitor passa da amena constatação que, a princípio, “basta” à voz inscrita, ao antirrio “insolúvel” que estabelece o vácuo incontornável. A segunda parte acumula-se da imagem desse rio avesso; na concentração quase imóvel da cena aberta, o teatro dessa grafia entra em estado de suspensão, como numa terceira margem,

Margem da palavra  
Entre as escuras duas  
Margens da palavra  
[...]  
Hora da palavra  
Quando não se diz nada  
Fora da palavra

(VELOSO, 1991, faixa 9)

Entre o infinito que compõe o espaço de uma à outra escura margem da palavra, fora da qual a voz do poema nada pode dizer, gesta-se “O rio livre/ com apenas o princípio evidente/ de todas as formas” – diz o sujeito inscrito e, como se vê, polimorfo de “Grafia 2” (BRANDÃO, 2006, p. 15), que lança inicialmente seus substantivos a centros desdobráveis, porque

“Nenhuma ave é central/ Multiplico/ teus límpidos meteoros” (BRANDÃO, 2006, p. 16), e tudo ali habita a “Água policroma inumerável” (BRANDÃO, 2006, p. 19) da linguagem.

Segundo Jorge Fernandes, “[...] não restam dúvidas de como para Fiamma a tensão entre a subjetividade de sentimentos e sensações está sujeita a um rigoroso trabalho constante de produção com as imagens” (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 87). Aqui, além de *água* e *rio*, a figura da *margem* introduz a noção de limiar, intermédio; a margem é de outra ordem (“uma margem que não é rio”), metáfora de um espaço em que, não sem espanto, a subjetividade será espraçada: a margem da palavra.

Esse litoral, em que *tudo pode vir a ser*, é o propício entre-lugar para o embate verbal de uma poética que, desde o início, atrita elementos da escrita, busca outros rios. No poema acima já há pistas do que a poeta concebe como o objeto poema: um constructo que é capaz de simular a dinâmica instável própria das manifestações, nessa escrita, de uma subjetividade em construção, efeito cinético que revela “[...] a necessidade de buscar uma expressão sempre outra para re-atualizar os objetos que devem pulular na dinâmica textual” (LARANJEIRA, 2011, p. 37). Depois, como se sabe, Fiamma escreverá “Água significa ave”, em seu *Morfismos* (1961).

Com isso, diz-se que “O trabalho poético de Fiamma Hasse Pais Brandão fornece, a espaços curtos, pistas do seu caráter hipotético de construção” (LARANJEIRA, 2011, p. 34). Em outro poema do “Espólio” analisado por Jorge Fernandes, lê-se:

Estou cálida e suave.

Nada em mim recua.

No ambiente, cada aresta  
é um espelho facetado.

Tudo fora.

Ceguei.

Estou claramente irreal. (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 87-88)

A voz do poema que se dá (“Cheguei”), embora “cálida e suave”, entende o embate de *estar* na escrita, como numa sala de espelhos – e não recua. Mesmo na contingência de um silêncio, desde o início anunciado, está-se no ambiente do poema, diante de arestas e de um multiespelho: duplicação, multiplicação da(s) imagem(ns), inversões, alheamento. Tudo está fora; o que, então, está dentro, na escrita poética? Possivelmente uma outra noção de tudo, claramente irreal, “[...] isto é, legível às claras no nível das figurações verbais” (SILVEIRA; MAFFEI, 2001, p. 88). Língua e linguagem serão, no paradoxal exercício poético, possibilidades, arestas, retorno à outra constituição de tudo/nada: o poema é o lugar “onde/ as mãos derrubam arestas/ [e] a palavra principia” (BRANDÃO, 2006, p. 15).

Considerando o “caráter hipotético de construção” nesses poemas inaugurais de Fiamma, pode-se notar neles uma certa economia vocabular – mas não imagética – que deixa respirar a estrutura e permite a vigência do “entrecruzar de forças múltiplas” (LARANJEIRA, 2011, p. 33), principalmente nas escolhas verbais em busca de uma semântica singular; economia semelhante comparecerá nas oito primeiras “Recitações dramáticas” de *Em cada pedra um voo imóvel* (1958) e estará presente de modo mais visível em *Morfismos*, como a própria Fiamma, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, de 25 de maio de 1961, adverte:

Intentei justamente, com o título desse conjunto de poemas [...], uma designação que sugerisse a ‘poética’ que os informa. O que na criação poemática me interessa é realizar uma ‘forma’ verbal que tenha qualidade estética específica, isto é, poética. Mais particularmente: a forma verbal dominante na minha poesia é do tipo semântico e apenas subsidiariamente me preocupa a fonética ou a rítmica. (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 91)

Algumas obras anteriores aos poemas de *Morfismos* (1961) foram escritas em prosa. É o caso do citado *Em Cada Pedra um Voo Imóvel* (1958)<sup>13</sup>, que interessa particularmente a este

---

<sup>13</sup> A primeira edição, de 1958, contém apenas duas partes: “Recitações poéticas” e “II” (poemas em prosa). A edição de 2008, conduzida por Gastão Cruz, acrescentou àqueles os textos “O Aquário” (1960), “O Retrato” (1979), “Falar sobre o falado” (1988) e “Sob o olhar de Medeia” (1991). Nas preliminares discussões que aqui se encaminham, consideram-se prioritariamente, pelo caráter antecessor em relação a *Morfismos* (1961), os textos até 1960.

estudo por se tratar de uma coletânea de textos dramático-poéticos “que poderemos classificar como poemas em prosa” (CRUZ, 2008, p. 7), e de algumas outras narrativas poéticas.

Sua primeira parte, “Recitações dramáticas”, compõe-se de pequenos textos em que predominam potentes figuras metafóricas sugeridas em títulos como “Luar e sal”, “O trigo não morre”, “Os moinhos trágicos”, “O poente”, “A criança dos olhos parados”, e em personagens simbólicos como “oleiro”, “talhador de madeira”, “pescador”, “ceifeira”, “sonhador”, “rio”, “vento”, “criança”, “viajante”.

Livro de quando Fiamma contava 19 anos de idade, assim o crítico e editor de seu relançamento Gastão Cruz a ele se refere: “Tratava-se de curtas cenas líricas, ou poéticas, com alguma influência do teatro japonês, pelo qual a autora, na época, muito se interessara. Dele tinha Fiamma retirado a epígrafe, que definia a tonalidade do seu próprio livro, em que as imagens ocupavam um lugar central” (CRUZ, 2008, p. 7). Mesmo sob a alegação de que esses textos sejam marcados pelas cores de uma escritura juvenil, por vezes impetuosa na oferta temática e em sua abordagem, o que levou Fiamma a não incluí-los na sua obra reunida, sua existência “permite-nos acompanhar a sua formação literária e identificar alguns temas que estarão presentes em obras posteriores” (DUARTE, 2009 – texto eletrônico).

O título *Em Cada Pedra um Voo Imóvel* concentra já grande força dramática e metafórica, imagística, atomizando o dínamo pontual da pedra absoluta em cuja massa obstruída coagula-se a possibilidade para sempre imóvel de um voo. No paradoxo, a transgressão do nome: em cada palavra – palavra só –, a inesperada simulação de um voo. O voo poético, “o espanto transverberado” (SANT’ANNA, 2009, p. 14). Mesmo assim, a imagem elementar da pedra, em sua constituição de antigesto – em sua “menor mutabilidade aparente” –, evoca a palavra, gesta-a no enigmático centro de seu prodígio, o de ser única possibilidade de qualquer voo ali, nas “figurações verbais”.



“Quero inventar um Homem” é a primeira frase das “Recitações Dramáticas”, na peça “O Mito e o Homem”; de saída, trata-se de um enunciado de grande efeito, em suas pretensões conceptivas e poéticas. O eu inscrito já andava “à procura da árvore verdadeira. [...] única” e do “barro maravilhoso” (BRANDÃO, 2008, p. 18, 20, 21) para sua invenção. Onde encontrar tal matéria? “Em ti. [...] Homem”, arremata o Coro. Assinala-se a grande busca, talvez mítica, inacabável mesmo poeticamente – talvez inexprimível, sobretudo se “hoje, a estrada está nua” (BRANDÃO, 2008, p. 32) e, por isso mesmo, “tão difícil e tão longa”, suspira o Viajante em “Ainda era cedo” (BRANDÃO, 2008, p. 51). As recitações destinavam-se também, claro está, à representação teatral, mas é no nível da palavra escrita que ela germina.

Sob o signo de uma tentativa de reconduzir poeticamente o homem à sua essência, por assim dizer, em parte, nos termos heideggerianos (1988, 2005), ou de contorná-lo pela invenção, na linguagem (se não na árvore indefectível ou no barro ideal), essa escrita nasce de uma prosa a que Eugénia Vasques chama de teatro “antidramático da poesia coral” e de “politizado antiteatro” (2005, p. 20), em que se antevê um traço ético. A poesia das vozes (“coral”) em sua polifonia da pluralidade, pois entende *aquela grande* busca como o intensivo inaugurar de possibilidades; “Dá-me qualquer coisa. [...] Uma coisa longínqua que eu nunca alcançasse”, pede o Homem da recitação dramática “O Poente” (BRANDÃO, 2008, p. 46).

Esse primeiro livro de Fíama Hasse é marcado por uma prosa poética germinal, em certos termos, do que seriam os poemas posteriores da autora, e por reflexões acerca de literatura, representação escrita, processos de criação. Como aqui se mostra, a prosa nele é também constituída por aquilo que se poderia chamar de *rascunhos poéticos* dos grafismos de depois, já que, além de vibrar numa sintaxe arejada particularmente por uma respiração e uma densidade poéticas, é pontuada por um cosmos imagético:

As imagens iniciais da Fíama provinham, por um lado, de uma persistente leitura do teatro japonês, em que se inspiravam as “Recitações Dramáticas”, primeira parte de

*Em Cada Pedra um Voo Imóvel*, por outro do seu assíduo e demorado convívio com o mundo natural, os campos e o mar de Carcavelos, além do microcosmos que era a pequena quinta em que crescera. [...] Das imagens que fascinavam os nossos vinte anos se fez a nossa poesia – e, mais que todas as outras, a poesia da Fiama. (CRUZ, 2008b, p. 294-95)

A centralidade das imagens, como se “vê” no título, surge ainda na epígrafe, retirada do teatro japonês Kantan:

O orvalho dos crisântemos gotejando cada madrugada  
quantas miríades de gerações levará  
até formar um lago?

(BRANDÃO, 2008, p. 13)

Silenciosa encenação imagética no tempo imprevisível, em forma de pergunta fatal. A estalactite do tempo indefinido para que os seres existam plenamente; a busca sem fim numa poética, na concentração de nomes totais e movimentos lentos. Isso afina com o que a autora resumirá mais tarde: “A poesia estava quase numa única imagem avassaladora, que coincidia quase com uma única palavra. Tão avassaladoras que eram totais, uma a uma” (BRANDÃO, 2001, p. 109). Orvalho não é coisa que se acumule, exceto, talvez, para fins incomuns.

Os painéis minimalistas que serão vistos nos poemas posteriores eram gestados na prosa poética hasseana. Repare-se, por exemplo, nas orientações pré-textuais para a encenação de “O mito e o homem”, primeira recitação dramática de *Em Cada pedra um Voo Imóvel* (1958):

O palco está nu. Pano de fundo, cor de laranja; panos laterais, roxos. As figuras dos coros vestem fatos amarelos, justos, do pescoço aos pés. O oleiro e o talhador usam capas cinzento-claro, até aos pés. As Figuras vestem fatos pretos justos, como os dos coros. (BRANDÃO, 2008, p.17)

A composição cênica das cores e objetos, os tons e a atmosfera diversa para que a cena se estruture. O palco está nu, assim como, de certa forma, os poemas iniciais de *Morfismos* (na espacialidade gráfica em que “palavras despem objectos” e são despidas, para *principiar*), embora pontuado de figuras contrastantes e elementares: o oleiro e o talhador, os coros

(espécie de voz subterrânea), as figuras de madeira e barro. Interessante notar que não há gestos físicos de palco determinados, nem indicações para uma movimentação da cena, ou seja, se há algum gestual ele vem nas falas, na palavra:

O OLEIRO Quero inventar um Homem. Ando à procura do barro verdadeiro.  
 CORO I A terra da encosta é vermelha e os homens não amam a terra.  
 [...]
 O TALHADOR DE MADEIRA Quero inventar um Homem. Ando à procura da  
 árvore verdadeira.  
 CORO I As árvores do vale morrem no inverno. Os homens não compreendem as  
 árvores.  
 O OLEIRO As minhas figuras são mais autênticas.  
 O TALHADOR DE MADEIRA As minhas mais fecundas.  
 CORO I O barro é o concreto que nunca se realizou. As estátuas do oleiro são a  
 morte.  
 [...]
 CORO I A madeira é o real que não se justificou. As tuas figuras são a vida morta.

(BRANDÃO, 2008, p. 18)

Em busca da *matéria verdadeira*, barro, linguagem poética para o desafio de uma invenção, as figuras desse artesanato poético precipitam-se para a margem, a irrealização, a morte. A cena minimalista coexiste com a vigência dos elementos numa linguagem depurada, em torno de um essencial realizador que escapa, como o lago Kantan. “Mas não temas o infinito”, diz o Coro ao Pescador em “Luar e sal” (BRANDÃO, 2008, p. 25). Como no poema, em que a realização dessa busca da/na linguagem “[...] revela-se na tensão para um horizonte perigoso onde procura em vão desaparecer. [...] A crueldade da linguagem vem do fato de ela incessantemente evocar sua morte sem jamais poder morrer” (BLANCHOT, 2011, p. 30-31). Por isso a poesia acontece; mesmo perigosamente, o poema se dá.

Ao final de “O mito e o homem”, tanto o oleiro quanto o talhador se perguntam onde encontrar a matéria para sua criação. A resposta é avassaladora: “Em ti”. Os coros repetem: “Em ti”, “Homem” (BRANDÃO, 2008, p. 21) – esta palavra. A seta lançada contra rumo à subjetividade só parte mais explicitamente agora, ao final do que diz o texto. Qualquer ser que se simule nos termos dessa prosa poética ou nos do poema torna-se possibilidade, mesmo

problemática, quando arestas caem e a palavra principia; a vigência da voz poética se dá, portanto.

O prodígio dessa poética coabita o universo metafórico na escrita de Fíama. O mar, no qual uma voz de *Área Branca* (1978) buscará enorme paralelo ao dizer

Considero o poema o mar,  
com uma pasta arroxçada  
no lugar mais adequado à água.  
Também tem um fundo  
de desperdícios, uma dimensão  
espaçosa cheia de cavername  
solto, [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 277),

surgira antes numa segunda recitação dramática de *Em Cada pedra um Voo Imóvel*, na seguinte circunstância: “O mar hoje está indecifrável” (BRANDÃO, 2008, p. 24) . Desde já o denso bojo da metáfora habita a escrita da poeta, que num futuro breve dirá “O poeta imorredouro/ é o que introduz na língua a metáfora mais densa” (BRANDÃO, 2006, p. 234). Pasta arroxçada, fundo de desperdícios, dimensão espaçosa, onde o eu inscrito reconhece: “Estou só, na zona das metáforas [...]/, nada exprimo/ (mas sempre metaforizo)” (BRANDÃO, 2006, p. 200). Indecifrável destino de uma escrita porosa para quem, desde antes, não temia o infinito nem o deserto de perseguir uma subjetividade: “e, hoje, a estrada está nua” (BRANDÃO, 2008, p. 32), diz o CORO III ao final da terceira “Recitação dramática”.

Os paralelos aqui referidos não pretendem uma equivalência de sentidos acabados ou em tudo correspondentes. Afirma-se, com Mariana Camilo de Oliveira e sua leitura dos poemas de Paul Celan, que os paralelismos assim sublinhados pretendem

[...] dedicar atenção aos motivos e expressões que se repetem, mas sem atribuir-lhes identidade de sentido, ter em conta a polissemia de cada um, considerar a diferença engendrada na repetição, e, em especial, abandonar a compreensão em sua forma mais antiquada, da busca de sentido. (OLIVEIRA, 2011, p. 71)

Acrescente-se que, para além de motivos e expressões, espera-se aqui uma descrição de alguns procedimentos que permitam uma aproximação da prosa poética teatral de Fiamma e seus textos poéticos posteriores. Já se viu que os elementos de uma escrita dramática comparecem, com as devidas reformatações, no corpo e nos gestos linguísticos de alguns poemas. “Quero inventar um Homem”, diz o Oleiro; ao considerar a prosa poética dessas “Recitações dramáticas”, talvez só seja possível que tal invenção se dê no barro amorfo da escrita poética, onde “Água significa ave”. Mas tal invenção, mesmo no poema, carrega em si também e desde sempre as marcas de uma falha, onde nem tudo é exprimível, realizável no nível da escritura: o poema, repetem os Coros em “A criança dos olhos parados” (BRANDÃO, 2008, p. 40), é nuvem, é fumo.

A segunda parte de *Em cada pedra um voo imóvel* (1958) traz passagens como as seguintes:

[...] rasgava o papel à procura duma coisa desconhecida.

[...]

É que nunca tive a certeza que tudo fique sempre igual. (p. 59)

No fundo do horizonte vejo a paisagem rastejar. Os objectos contemplam-se uns aos outros e interpenetram-se na distância. [...] Todas as formas se planificam e se sobrepõem em ângulos na paisagem sem dimensões.

A perspectiva anula-se. A paisagem torna-se inconsciente e dissolve-se em si mesma. (p. 61)

O rio sobe as escadas, mas só os poetas se afundam pelos degraus molhados.

E, às janelas da cidade de água, as crianças e os poetas constroem barcos desnecessários. (p. 70)

A referência à “coisa desconhecida” que se busca, à mutação de tudo; as miragens na paisagem sem dimensões – o inconsciente –, o poema como lugar irreal de novas realidades, artefato, barco desnecessário: elementos que compõem um repertório em Fiamma, o dos “excessos de disparidades necessárias” (BRANDÃO, 2006, p. 279) de *Área Branca* (1978), por exemplo, que evoca inclusive o “inexprimível que se exprime” em “barcos desnecessários”, e a busca sempre constante na escrita hasseana: “Procuro intensamente o tema” (BRANDÃO, 2006, p.311), do mesmo livro e de outros.

Em *O Aquário* (1960) – prosa imediatamente anterior ao marcante *Morfismos*, de 1961 –, o narrador sintetiza: “A mulher debaixo da lua era um lago” (BRANDÃO, 2008, p. 75). É, de certa forma e ali mais distendidamente, um prenúncio daquele “Água significa ave”, no seu rearranjo que desde já emparelha, desfocando, pares incomuns de uma experiência ou de um saber cotidiano dados. “O progresso dos textos/ é epigráfico” (BRANDÃO, 2006, p. 173), dirá um poema de depois.

Trata-se de uma narrativa ainda “juvenil”, como disse Gastão Cruz no prefácio a *Em cada pedra um voo imóvel* (2008), tingida por uma escrita de impressões aquarelísticas, congestionada de figuras de retórica, mas pontuada de algumas setas para um trajeto poético de Fiama. Como as referências a elementos ligados à água (aquário, lago, mar<sup>14</sup>) e a um seu aspecto bastante caro à zona metafórica dos poemas de depois: num diálogo amoroso entre mulher e homem, este diz que “Sempre há qualquer coisa intangível no fundo de todos os lagos” (BRANDÃO, 2008, p. 81). Não é mera coincidência para quem escreverá “Considero o poema o mar,/ [...] Também um fundo de desperdícios”, em *Área Branca* (1978). E aquela “coisa intangível”, no fundo da água em sua amplitude, pode ser o que, no homem, é mistério existencial constituinte, e no poema, não se alcança, não se contorna, não se diz expressamente – o indizível. Nesse mesmo livro, ainda:

Ao princípio, nos primeiros anos  
do texto, eu via-me  
como [...] um corpo  
que a linguagem movimenta  
segundo um gráfico  
das comparações.

(BRANDÃO, 2006, p. 294)

“A noite. As palavras são um biombo entre o lago e a lua. [...] Talvez um pássaro estremunhado. [...] Sempre qualquer coisa intangível no fundo de todos os lagos”

---

<sup>14</sup> Na Parte III, POEMA – GRAFISMOS DAS CONSIDERAÇÕES, as metáforas náuticas serão analisadas em sua constituição poemática mais efetiva. E as metáforas, *lato sensu*, na seção 1.2 da presente Parte.

(BRANDÃO, 2008, p. 81). As palavras e o intangível surgem na prosa, desde os “primeiros anos do texto”, sob a condição de pássaro transido, ou qualquer coisa inexpressa, às vezes na noite da escrita, mas assinaladas no corpo do eu inscrito no movimento de linguagem do poema, como aquelas “outras aves que corporizam transferências de sentido”, de *Homenagem à literatura* (1976). Mais do que apurar um conjunto de temas ou imagens, cabe observar “o entrecruzar de forças múltiplas” (LARANJEIRA, 2011, p. 33) que desde sempre compareceu, com maior ou menor densidade, ao projeto poético da autora em causa.

É o caso de se tomar, assim, o conjunto de *explicações* pontuadas em “O retratado – início de uma narrativa” (1979), instigante exercício semiótico e dialógico entre a escrita de Fiama e um retrato de Fernando Pessoa desenhado por Almada Negreiro. Logo no início, por exemplo, a voz narrativa ressalta:

A convicção de que as palavras na génese do conhecimento e após a escrita são um dado visual [levam-me] a considerar a página como uma superfície pictórica [...] A escrita embora não tenha habitualmente relevo é sempre tátil [...] A escrita é uma figura palpável que imita as figuras objectos. (BRANDÃO, 1979, p. 9)

E, tempos mais tarde, num poema de *Homenagem à literatura* (1976): “As palavras são as imagens/ das palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 212). Esse peculiar “uso” das imagens será ainda discutido aqui mais amplamente.

Vários poemas de *Obra Breve* (2006), desde *Morfismos* a *Área Branca*, lidarão pontualmente com noções de escrita e de universo icônico, e ainda com tradição literária, com o alheamento pessoano em ficção poética e o mais radical alheamento: do poeta com sua própria escrita, habitada por voz ou vozes que não são imediatamente as suas:

[...] O progresso dos textos  
é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.  
(BRANDÃO, 2006, p. 173)

[...] Eu e o alheio  
 alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nesta diferença  
 a verdadeira situação é a de uma aresta dupla.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 183)

Mesmo em minha vida o meu texto  
 se distinguia do meu corpo e era por mim legado à decifração.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 190)

[...] entregou-me aos reinos  
 artificiais, vimes, redes, borboletas de seda, traduzindo  
 a necessidade  
 originária de perder a identidade em favor das criaturas de  
 lenda.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 245)

[...] És a ima-  
 gem colhida que me desfaz  
 a carne  
 para começar a mor-  
 te já.  
 (BRANDÃO, 2006, p. 252)

Imagens irão desfazer  
 palavras constantemen-  
 te?  
 (BRANDÃO, 2006, p. 256)

A voz ecoa um movimento de autoconsciência e autorreflexão tanto dos processos formais por que seu registro poemático passa, incluindo-se o embate com/na linguagem, quanto das alternâncias entre decifração e espaço numa escrita de margens e arestas, carne desfazendo-se, como prelúdios de morte.

Trata-se de poucas e panorâmicas ilustrações, por ora, a fim de sublinhar aquela tensão de que Jorge Fernandes da Silveira e Luís Mafei falavam (2011) – entre a subjetividade e outros lances – e as hipóteses de construção destacados por Caio Laranjeira Cunha (2011), e principalmente as primeiras arremetidas em direção a uma obra poética e a um indizível nela. Os efeitos disso na obra em tela serão analisados nos capítulos posteriores, bem como a presença de grafismos gerados por elementos e procedimentos, bem como de outras forças que serão observadas nesse projeto de uma poética.



## 1.2 OUTROS GESTOS – GRAFISMOS GERAIS

Procede-se aqui à macroanálise, mais panorâmica, dos livros publicados entre *Morfismos* (1961) e *Obra Breve* (2006), com destaque para poemas cujas vozes também permitem, ou insinuam, as reflexões mais flagrantes sobre a linguagem (ainda que esse assunto seja mais verticalmente apresentado na Parte II desta tese), escrita, metáfora, memória, releitura de si. Informações sobre algum aspecto contextual poderão ser incorporadas, na justa medida e limite de seu alcance, ao curso das descrições.

Diversas noções relativas à linguagem foram fortemente elevadas, no século XX, a partir dos estudos de Martin Heidegger, sobretudo no que respeita a relação constitucional linguagem↔ser. Entretanto, antes de trazer aqui a abordagem de tais noções, e do que significa para Fiama lidar com elas poeticamente, indica-se aproximar dos textos de Fiama, como se tem procedido, para acompanhar o modo – inicialmente gregário de certa sedução pelos signos em sua constituição mais purista –, os gestos e a matéria com que a poeta constrói o que aqui se nomeia como grafismos.

O início (é preciso voltar a ele, uma vez mais):

### GRAFIA 1

Água significa ave  
se  
a sílaba é uma pedra algida  
sobre o equilíbrio dos olhos  
se  
as palavras são densas de sangue  
e despem objectos  
se  
o tamanho deste vento é um triângulo na água  
o tamanho da ave é um rio demorado  
onde  
as mãos derrubam arestas  
a palavra principia

(BRANDÃO, 2006, p. 15)

Do título, espera-se a clara apresentação de uma escrita primeira, por assim dizer, uma abertura para a nudez, um convite para se penetrar “surdamente no reino das palavras”, à maneira drummondiana de quem vai à procura poética, no reino do léxico “com seu poder de palavra/ e seu poder de silêncio” (ANDRADE, 2012, p. 64). Mas aqui o poema já está escrito, e as palavras não estão paralisadas nem calmas sobre superfície intacta. Pelo contrário.

A leitura, desde o início, supõe um agenciamento de percepções aptas à dissonância, pois transposições urgentes encenam-se e encaminham o arcabouço que alimenta a “compreensão”, quando se lê, para um estado provavelmente ainda inédito ao leitor. O poema diz que, nessa escrita, um elemento bastante determinado no quotidiano (água) é o nome de outra unidade constitutiva (ave); não só: guia o leitor por uma via de inesperadas propostas pendulares a partir de um *se* meticuloso e intervalar, “refrão” mínimo e efêmero, que também se dirige à consideração do leitor, afinal o “equilíbrio dos olhos” deve vir de quem olha de fora e de quem simula sua mirada de dentro. Ou dos espaços entre sílabas álgidas que, no próximo elo, serão inundadas de “sangue” e dimensões quando palavras. Mas tudo não passa de véspera da queda, “onde/ as mãos derrubam arestas” (o que distancia) e um novo agenciamento, talvez muito mais aberto, se inaugura – o das singularidades que se principiam (aproximam-se, ampliam-se), novamente pela palavra. Funda-se decidida e potencialmente, nesse poema, o estatuto da metáfora em Fiama. “O saber poético flagra relações não antes suspeitadas entre os seres e os fenômenos” (CUNHA, 2011, p. 10), incluindo-se as que simulam lances inconscientes, ou que sugerem devires. Relações na/pela palavra.

Este é, como se imagina, o poema mais comentado de Fiama. Jorge Fernandes o considera “uma verdadeira arte poética” e o chama de *grafia* 1 (SILVEIRA, 2007, p. 52), dados seu lugar emblemático na produção da autora e seu peculiar material poético. Gastão Cruz vê nele um dos textos “[...] que mais legitimamente a representam e a definem” (CRUZ, 2008, p. 285). Ao longo do que se diz nesta tese, espera-se que isso se confirme não só pela certeza do

que os autorizados estudiosos concluem, mas pelos direcionamentos que a leitura aqui empreendida – o convívio com os textos – acabe revelando. De qualquer modo, e como este poema e outros dessa fase são muito visados pela crítica, ainda modesta, da poesia de Fiana, as considerações ora encaminhadas levarão em conta algum “testemunho” relevante para complementá-las.

De volta à “Grafia 1”. O primeiro contato com essa escrita é, de certa forma, visual, foi dito anteriormente, porque a espacialidade esquemática de seu registro sugere um diagrama de força inicialmente explanatória (grafia de número 1) e tem como chave verbal, logo de saída, o vocábulo *significa*, numa antecipação que desperta para a leitura demorada desse texto que se anuncia fundamental. Também aí, num mesmo e curto verso, já se leem dois nomes – sem determinantes – caros à produção de Fiana: água e ave<sup>15</sup>. Palavras, imagens, sistemas “absolutos” confrontados, implodidos, abrindo a constituição de uma materialidade poética severamente dinâmica. “O poético é poesia em estado amorfo”, diz Octavio Paz (2012, p. 22), e o poema o realiza nesse modo galáctico imprevisível.

É preciso explorar mais as camadas sêmicas ali sugeridas e acumuladas: “O poema é feito de palavras, seres equívocos que [...] são também significado” (PAZ, 2012, p. 26); sugere-se deixar, por ora, numa primeira leitura, que o olho se ambiente às disparidades necessárias mais evidentes, ao “desenho das escolhas”, na feliz expressão de Roberto Corrêa dos Santos (2008, p. 38), com redobrada atenção: “[...] o poema, organismo anfíbio, [parte] da palavra, ser significante” (PAZ, 2012, p. 27). E a própria Fiana insistia, nos primeiros anos depois de Poesia 61, em que é preciso “[...] purgar cada palavra, mesmo as que no léxico comum são consideradas dependentes [...] do hábito lingüístico que as gerou, e, sem as desprover da sua capacidade designativa, fazê-la valer por si, integralmente” (SILVEIRA, 1986, p. 215). A

---

<sup>15</sup> Embora refiram dois simbólicos elementos da natureza, estes e outros não serão abordados pelo viés da *phýsis* nesta tese, não tão detidamente como Caio Laranjeira Cunha em sua dissertação (2011, p. 16-55).

autora vivia seu tempo e, como sublinhou António Ramos Rosa, sua produção, como a de outros daquele convívio cultural, buscava na poesia “[...] a aventura da pureza poética, a tentativa de criar uma linguagem onde a poesia cintil[asse] em cada palavra, em cada imagem, em cada verso” (CRUZ, 2008, p. 289).

A possibilidade de criar uma linguagem precisa ser verificada, como será feito na Parte 2 desta tese. Mas a confiança nesse tipo de missão poética se deu, como muitos creem, porque o grupo Poesia 61, que “[...] revolucionou a linguagem poética portuguesa dos anos 60”, de que Fiama fazia parte, produziu uma obra caracterizada “[...] por uma grande densidade da palavra, [com] o uso de uma poesia discursiva, por vezes fragmentária, de grande rigor e depuramento formal, [...] sempre entrelaçando no discurso a metáfora e a imagem (TRIPLOV, 2007 – texto eletrônico).

No rastro de uma densidade da palavra (“As palavras são densas de sangue”), distanciando-se tanto da sedução imagética superlativa dos Surrealistas quanto da seleção de um vocabulário mínimo espacial e de uma sintaxe quase zero dos Concretistas brasileiros, os autores de *Poesia 61*

[...] tinham em vista aquilo que tantas vezes se designou por “autonomia da palavra”, o que representa a procura de uma linguagem que [...] se torna fundamentalmente substantiva. [...] preocupada em conter a dispersão verbal para que tendiam certos movimentos anteriores, como os da *Presença*, do Neo-Realismo ou do Surrealismo. [...] através de caminhos diferentes dos que foram seguidos pelo Concretismo, se há-de caracterizar por uma especial valorização da linguagem que aposta na sua refração, pelo desvio em relação a desenvolvimentos metafóricos ou temáticos, pela maior incidência nas imagens - as quais se furtam ao falível e audacioso esplendor com que os surrealistas tantas vezes as promoveram -, pelo modo como o poema se aproxima da sua realidade ambiguamente literal, pela refração a que é sujeito seu texto devido aos cortes ocasionais que incidem no seu desenvolvimento discursivo, pela recusa de uma referencialidade possível ou demasiado evidente da palavra poética. (GUIMARÃES, 2008, p. 61-62)

Esse momento especial de que Fernando Guimarães traça um panorama é o cenário seminal para Fiama lançar seu *Morfismos* (1961) e, com ele, inaugurar uma investida contra a escrita

analítica praticada até então na poesia portuguesa. Vivia-se na Europa um auge de discussões acerca de linguagem, sob o viés linguístico e estruturalista. Com isso quer-se destacar aqui a possibilidade de a autora lusitana ter incorporado a sua leitura cultural os muitos itens desse debate em torno da noção de “autoria” e de “linguagem”, e que os efeitos dessa leitura compareçam na escrita de muitos de seus poemas.

A “recusa de uma referencialidade demasiado evidente”, como diz Fernando Guimarães, eclode naquele “Água significa ave”. A concentração quase definitiva do vocábulo “significa” tem como contraponto o eco de um *se*, elemento que funciona como “frágil” elo semântico (SILVEIRA, 2005, p. 70), pois marca o esforço da sutura provisória entre água, ave, sílaba, pedra, olhos, elementos metonímicos de um universo em expansão (“o tamanho da ave é um rio demorado”: as margens expandidas), pelas palavras em seu sistema circulatório, em trânsito (“densas de sangue”; “o tamanho deste vento é um triângulo na água”) e em possíveis ruínas: “as mãos derrubam arestas”, constroem ruínas, dão acabamento ao bruto. A água é lugar de movimento, de amplitudes: nenhum triângulo permanecerá com suas arestas intactas. Vê-se aí uma espécie de foz – o poema – que é a nascente onde “a palavra principia” e uma poética se insinua.

A fragilidade aparente daquele *se*, contudo, também não é definitiva, e, conforme uma leitura mais atenta, é possível ver sua contraface, expressa num *já que* indicando a coesão dessa anunciada nova e cumulativa materialidade poética: “água significa ave” *já que* “a sílaba é uma pedra álgida”, *já que* “as palavras são densas de sangue” e *já que* “o tamanho da ave é um rio demorado” onde arestas caem e “a palavra principia”. O poema prepara um desentender inaugural diante dos nexos “inverossímeis” e das novas redes, elas mesmas breves diante das arestas que caem. Além disso, esse duplo deslocar aponta para vias de uma ressemantização que poderia ser marcada pelo paradoxo, devido à dissonância da inexpressão

alcançada/buscada (como será discutido), que contudo elege a escrita como um habitar de palavras em torno também do inexprimível.

Por isso, essa grafia esquemática não redunde na exatidão ou num valor considerado, definitivo. Eis um dos grafismos em *Fiama*: o gesto da escrita como um derrubar de arestas, um movimento de abertura, um impulso inaugural rumo ao renomear provisório (renomeia-se água, vertida em ave), talvez difícil, frio e doloroso (como antecipa o adjetivo no verso “a sílaba é uma pedra *álida*”) – não o fechamento, uma ordenação dos sentidos. Por isso é preciso transfundir sangue e fazer o sentido circular.

“Água”, “ave”, “pedra”, “olhos”: elementos carregados de outros textos e saberes que são despídos, na palavra, pelas vozes do poema. Elementos de um universo poético que compõem grandes sistemas sígnicos, ou desdobramentos amplos – “Considero o poema o mar” (BRANDÃO, 2006, p. 277), retome-se um verso de *Área Branca* –, ou sínteses que desmontam a grande máquina da obra:

Poderei suspeitar que a imaginação visual se tem exercitado  
contra a frieza do discurso. [...]  
Se bem que a junção e a disjunção das palavras  
não dispense um nexos quase inverossímil nem a fixação de um destino  
exaltante como na verdade o é o gelo.  
(*Área Branca*, BRANDÃO, 2006, p. 279)

O mar e o gelo – o perene e o efêmero, o fluido e o sólido, o móvel e o fixo, o vivo e o morto –, de mesma substância fundamental: a água. E haveria mais a ser dito, mesmo nesse início, na hipótese de água significar ave, na hipótese de “ave” ser ainda o estranho vestígio de voo, o traço invisível do voo da ave no ar, a trajetória, a suspensão como condição de travessia, o resíduo desses gestos “entre outras aves que corporizam transferências de sentidos” (possibilidade apresentada em *Homenagem à literatura*, de 1976), porque “Nenhuma ave é central” (*Morfismos*, 1961). Ou a pedra, como plena noite do gesto, numa escrita marcada por fluxos de tempos no corpo do poema e seu tamanho de “rio demorado”.

Nomes como matrizes de nomes, experiências ainda de uma renomeação anunciando devires e estados provisórios, não a mera substituição onomástica; a linguagem, na forma de uma escrita, embora álgida, como lugar de ultrapassagem e de embate – “as palavras são densas de sangue” – com o que se (re)nomeia e se (re)processa. Para o Heidegger de *A caminho da linguagem*, “Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra. [...] A evocação convoca. Desse modo, traz para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado” (“Água significa ave”). Mas não só: “Evocar é sempre provocar e invocar, provocar a vigência e invocar a ausência” (HEIDEGGER, 2008, p. 15-16). Evocar como palavra.

Por isso, pode acontecer de o eu inscrito “Olhar para as palavras. Ver o vazio a pré-/ encher-se linearmente./ Erro inocente. Um equívoco pictográfico” (BRANDÃO, 2006, p. 476).

Mas de erro e equívocos a autora só voltará a falar com tal desprendimento 28 anos depois, no livro *Três Rostos*, de 1989. A década de 1960 estava aquecida pelas discussões acerca de modos de linguagem, de expressão literária e sua construção formal, além de balançada, ao mesmo tempo, pelas crises da Guerra Fria e início da guerra colonial angolana; “O mais forte movimento experimental dessa época, bastante influenciado pelo concretismo brasileiro, é iniciado pelo grupo Poesia 61” (OLIVEIRA, 2009, p. 99). Desse grupo Fíama fez parte, publicando em plaquete seus *Morfismos*, juntamente a Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Maria Teresa Horta. Luis Maffei pondera que, escrevendo cada um a seu peculiar e distinto modo, “[...] a reunião de plaquetes jamais se pretendeu um movimento” (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 8). De qualquer maneira, a poesia produzida na ocasião é um marco na literatura portuguesa do século XX; a tendência renovadora dessa poesia insurgente não se deu apenas como reação ao exagero verbal e ao rebuscamento: “Pode dizer-se que o espírito que animava esta mudança não era unicamente de contenção, mas de atenção à linguagem” (SOUZA, 1992, p. 7).

Aí, Fiama joga com uma mobilização do significante para romper com os significados de uma vigência:

São exploradas agora as potencialidades da morfologia e da sintaxe, e da distribuição gráfica das palavras na página branca. [...] À semelhança do alquimista, o poeta agora é entendido como o sofisticado manipulador das palavras e dos sinais gráficos, matéria explorada de forma lúdica nas suas possibilidades semânticas e fonéticas, e nas relações que ambas podem estabelecer entre si. (OLIVEIRA, 2009, p. 100-01).

Segundo Gastão Cruz, “A investigação realizada pelos autores do grupo Poesia 61 centrou-se na exploração das virtualidades da palavra – em particular do substantivo como imagem ou metáfora – destacando-a progressivamente no discurso e na página branca” (OLIVEIRA, 2009, p. 101). O poema como exercício de linguagem, experiências com nexos “descabidos” (“Água significa ave”), proposição de confronto entre experiências com um real dado e um real oblíquo: “Com o saber desfeito da experiência leio o verso de experiência feito”, anunciará o poema no livro *Era*, de 1974 (BRANDÃO, 2006, p. 166). Contra uma investida que reúne tais procedimentos sob a marca de uma obsessão formalista que levaria a um esvaziamento do discurso, procede destacar o esforço da escrita, pelo menos em Fiama, em não perder de vista o fato de que “as palavras são densas de sangue”:

Esta consciência da densidade das palavras afasta uma tal arte poética de qualquer tentação de formalismo. [...] A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão mais não fez que aprofundar as relações entre a linguagem e o mundo, entre as palavras e a vida, entre as imagens linguísticas e as imagens reais. (CRUZ, 2008, p. 291)

O foco aqui também está nas singulares relações entre o mundo das vozes poéticas e seu referente externo. O vácuo entre esses dois polos, essa distância, seria a zona de atuação dos novos trânsitos de sentidos, espaço de quedas de arestas e de surgimento de intensidades da palavra, com todas as insuficiências e opacidades, que vigora no poema: “Agora é a estrofe imensa: a da distância/ entre o lugar e a árvore./ Eis o glossário: a sombra inscrita. Surge.”, lê-se em *(Este) Rosto*, de 1970 (BRANDÃO, 2006, p. 105). Nessa zona de possibilidades, nem sempre uma clareira, espraia-se o nome lírico de um sujeito simulado numa poética:



Mediação. Entre escarpa e a água, posição  
 (de neutralidade), nem o desejo, nem o seu êxtase. [...]  
 O espaço agora:  
 intermédio, de vácuo a vácuo, de orla a cume. Uno  
 com a sua parte aquém e ali: a unidade  
 por se dizer escarpa e então água, que sucedem, contra-dicção.  
 (BRANDÃO, 2006. p. 129)

Esse poema do livro *Era* (1974) tem o título de “No discurso”. Na dispersão ou no recuo ao reconhecer, nomeando, experiencições – os parênteses aparecem como espécie de segunda via, de outra possibilidade, de hesitação –, no entre-lugar e no vácuo, o desmonte da paisagem cognitiva provável. Na simbologia do *uno mas aquém e ali*, o rastro metafórico de um sujeito alhures, como diria Lacan (1990, 1990b), que propôs um sujeito “[...] como um efeito de determinações que ocorrem [...] alhures, no inconsciente, onde a consciência não reina nem poderá ter livre acesso, tanto quanto o conhecimento” (BRANCO, 2007, p. 8). Todavia, a linguagem forjada como poema é produto do plano consciente; assim, diz-se que na poesia de Fiamma se identifica um *eu desrealizante*, ou dedicado à *polimorfia* de sua matriz poética, com uma linguagem materializada, primeiramente, na multimórfica constituição do sujeito numa espécie de *representação discursiva do inconsciente*; e, às vezes, na simulada relação com o exterior contextual, numa manipulação provavelmente toda ela consciente, plano onde se “manipula” a linguagem, afinal. Este aspecto é discutível. Adiante, tais conjecturas serão discutidas principalmente com a contribuição dos pressupostos de Heidegger e das leituras freudianas empreendidas por Lacan, nas Partes III e IV.

O texto-chave deste momento da poética hasseana, como se viu, talvez seja mesmo “Grafia 1”, com sua abertura incisiva “Água significa ave” anunciando uma poética e sua “representação de possíveis semânticos” (SILVEIRA; MAFFEI, 2011, p. 11), como dirá o texto futuro de *Três Rostos* (1989), relendo “Grafia 1”:

*Água significa ave* isto é  
 a forma de exprimir a parte míni-  
 mas das essências. Diminuir a área da

imagem. Mas profusa.

(BRANDÃO, 2006, p. 476)

Títulos como *Morfismos*, “Grafia”, “Tema”, “Matéria”, “Nome lírico” são claros índices de que a escrita nesse momento tem como núcleo a linguagem, os lances de constructos do/no poema, uma certa sedução por esse enorme lugar interdito, de margens terceiras, em que o mínimo e o profuso coabitam, na possibilidade de explorar potência em torno de nomes e metáforas, mas também do inapreensível das significações.

Depois desse início, de tendência “[...] a um isolamento verbal, [...] que se deslocava para a palavra enquanto signo” (GUIMARÃES, 2008, p. 65-66) e pela pesquisa discursiva, aspectos mais marcante desde *Morfismos* (1961) a *Homenagem à literatura* (1976), a poesia de Fiana apresenta também, em *Área Branca* (1978), por exemplo, uma certa disponibilidade das palavras ao tom predominantemente descritivo, cujo desenvolvimento “[...] da expressão poética deixa-se tingir por uma maior subjectividade<sup>16</sup>, por vezes procurando uma fluência num domínio que poderia ser já o do inconsciente, tocado por perplexidades, recordações, desvios visionários...” (GUIMARÃES, 2008, p. 76-77).

Se num primeiro momento arestas caem e a palavra principia, o percurso poemático de Fiana leva também a seus próprios limites, ao contato com o inesperado, o que reflete na busca subjetiva e intuitiva, desse modo, uma poética do inexprimível. E aos vestígios de como o sujeito aí inscrito é efeito deste mesmo ato de incompletude – trata-se outro grafismo nessa poética, dado também pela possibilidade, agora, de a voz do poema tecer comentários à maneira de explicações no corpo do poema. Busca-se ainda a uma fala autêntica, o que não impede – ou o que pressupõe, também – a vigência de um silêncio autêntico. Eis um dos nomes líricos das vozes que se entrecruzam na poética hasseana, como Fiana apresentará mais tarde, no poema

---

<sup>16</sup> Essa possibilidade compõe, ao que parece, o programa fictício do poema, assunto a ser debatido quando se falar mais minuciosamente sobre linguagem e subjectividade inscrita.

“10”, nas “Rosas” do livro *Área Branca* (1978); mas aí a sedução em torno do universo da linguagem vai encontrar uma dicção mais oblíqua, dura (mesmo paradoxal), desconfortável, pois a busca de um lugar poético experimenta a intangível água de rio seco, a incipiência do poema:

## ROSAS

### 10

Admiro a tecedora porque tem consentido  
que a assemelhem à poesia.  
Mesmo com os cílios a perturbar-lhe  
o movimento dos fios e os dedos  
tocados por uma estranha resignação,  
ela tece os caudais líquidos  
que escorrem na sensibilidade do poeta  
desde que era criança. Aqueles  
que não imaginaram na ceifeira de uhland  
o cântico mais remoto da nova  
ceifeira de fernando pessoa podem  
agora começar a imaginá-lo. Mas eu admiro  
sobretudo a injustiça para com  
a tecedora, a de atribuir  
aos seus dedos esfacelados  
a incipiência do poema. Ela soube  
ser responsável pela perdição  
ou a desapareição dos homens nas palavras,  
até estes voltarem a emergir  
dessas palavras alteradas e inalteradas.

A poesia iludira-se ao pensar  
que a alteração que atingira os objectos  
deixara ser idêntico, até nova comparação,  
o poeta. O próprio termo poesia  
pudera orientar a sua sombra  
no sentido de manter cintilante  
a metáfora da tecedora, até terminar  
e recomeçar a teia, com o ritmo  
passando a tempos regulares  
os fios obliquados pela luz.  
Toda a crítica tem exaltado o poema  
como uma produção da mecânica manual  
oposta à idade do amor espontâneo,  
os jorros do lirismo.

Eu abjuro da tecedora porque  
muitas vezes tem correspondido  
a quem lhe diz que a harpa produz  
estopa. Se nem um tecido  
é rigoroso com traços e sombreados  
quando muito harmoniosos, nunca simétricos,  
como o pode ser a soldagem  
dos termos lexicais ligados  
continuamente por espaços brancos.  
Como evitar que o fim da página  
se ligue ao cosmos materialmente

e, em vez de tornar-se um tecido  
 tranquilo, o poema se desagregue,  
 repetindo assim o movimento  
 de que nascera e fora contrariado  
 pela escrita. Ao chocalhar  
 todas as frases, os versos  
 caem uns dentro dos outros,  
 e o poeta vê-se perante a impotência  
 de os refazer sílaba a sílaba.  
 Só a tecedora tem o privilégio  
 de romper os fios pelo fogo.

(BRANDÃO, 2006, p. 289-291)

Para o crítico italiano Carlo Vittorio Cattaneo,

*Área Branca* é uma ulterior demonstração de como Fiamma se afastou das preocupações de ordem formal que emergiam com força das suas primeiras obras. [...] ao curto-circuito semântico sucedeu uma dilatação que permitia ao pensamento desdobrar-se na sua complexidade e, sobretudo, “explicar-se”. (CATTANEO, 1980, p. 76)

O poema acima é interessante escolha para esta abordagem macro a) por oferecer generosa autolegenda poética metalinguística, registrada num dos livros mais importantes de Fiamma Hasse; b) por apresentar uma das tónicas da obra em pauta: uma fala poética que traduz, em extremo, o esforço de uma voz poemática na busca por habitar sua escrita, e as reflexões em torno, agora, dessa difícil busca.

Poema que resiste à expressividade absoluta. Tudo nele também erra. Se em “Grafia 1” cunhou-se o quase monolítico “Água significa ave”, não se disse dele ser absoluto. Afinal, quando a palavra principia, algo imponderável talvez se dê. É preciso ler e reler o texto, este ou aquele, para alguma convivência com esse *errático existir poético*. Devagar se vai afigurando um outro *nome lírico*, ou parte do que depois se poderá reconhecer, ali, como o *ser da poesia* que o poema encena agora, múltiplo e oblíquo, no romper de uma leitura obviamente trepidante, no desnudar-se de uma escrita e seus novos diagramas. Retome-se a chave “Do poema nasce o poeta” (BLANCHOT, 2011a, p. 119); do poema nasce(m), dito mais especificamente como se vai vendo, a(s) persona(s) poemática(s), prodigiosa(s) em seus desdobramentos, avessos e simulações.

Essa voz, identificada aí com um eu que sonda e quer reconhecer sua topologia material, repercute sua inquietude diante das paisagens poéticas calcificadas. Se em *Morfismos* (1961) a profusão do signo e da imagem, “[...] que depende de um olhar, da perspectiva de um sujeito, para cristalizar-se” (CARDOSO, 2007, p. 86), ilumina-se da novidade semântica, dos novos e imponderáveis contornos, em *Área Branca* (1978) a opacidade de outras luzes contorcem e esfriam o tom de outra face dessa escrita: perturba-lhe o inóspito lugar proporcionado pela linguagem poética – o único em que talvez o *ser seja*. Mas de que lugar fala o poema, pela voz de seu nome lírico, ele mesmo ainda inominado? De que *área branca*, em seu excesso de fulguração, que também cega? O que o constitui como *ser-numa-linguagem-poética*? Tais questões já se antecipam em suas colocações, mas ganharão o debate necessário no capítulo dedicado à linguagem, evidentemente.

*Admiro a tecedora*. O verbo que abre o poema e se dirige ao objeto fulcral – tecedora – logo será nublado pelo reconhecimento de que apenas por anuência, permissão, seja possível levar adiante uma das mais canônicas comparações literárias e suas variantes: tecedora↔poesia, tecido↔texto. O eu inscrito no poema conhece agora a incipiência de que se constituem ambos, por isso se admira, se assombra. Assemelhar é, por assim dizer, um recurso desesperado em literatura, em escrita, em linguagem, com toda a exuberância de sua precariedade.

O ofício mesmo da tecedora não é lembrado por sua harmonia, mas pelo perturbar dos gestos, pelo incômodo da própria franja ciliar nas bordas do olho diante do movimento, dos deslizamentos, do correr de fios que tecem, afinal, num compasso de “estranha resignação”, as torrentes em fuga, e, deste lado da comparação, o derrame das configurações do que talvez se estabeleça como uma *fala legítima*, os “caudais líquidos que escorrem na sensibilidade do poeta” desde sempre, ou desde a origem de uma escrita.

A ceifeira de Fernando, em cuja “voz há o campo e a lida,/ E canta como se tivesse/ Mais razões pra cantar que a vida” (PESSOA, 1960, p. 93), ata seus fios cantados aos de Ludwig Uhland (poeta alemão do romantismo), na mesma desrazão anterior e interminável de encontrar um fim; lidar com a fugaz materialidade de seu ofício maior – cantar, não ceifar – atinge o sistema equacionador e reflexivo do eu poético, que não consegue precisar com nitidez qual seria a forma semântica daquele canto. Este, aliás,

Ondula como um canto de ave  
 No ar limpo como um limiar,  
 E há curvas no enredo suave  
 Do som que ela tem a cantar.  
 (PESSOA, 1960, p. 93)

As curvas e oscilações de um entretecer de vozes que escapam ao radar consciente do sujeito poemático mobilizam-no. O outro, ou o inatingível, emergindo de um canto inefável. A matéria de seu cantar até comparece à sua voz, mas num nível de intensidade limiar, originário, arrastado pela força centrífuga de curvas imponderáveis. Tudo escapa, ou erra, como agora no texto de Fiama. A incipiência dos cantos, dos fios, da “carnadura” do poema, enfim, é o avesso irônico daquele “Admiro a tecedora” e “seus dedos esfacelados”; não haverá tecido sem perdas, sem “fios obliquados”, sem as mutilações que essa lida acarreta. A tecedora, assim como a voz que tece, a seu modo, no poema, ora pelo esquecimento (“desaparição dos homens nas palavras”) ora pela convocação (quando os homens voltam “a emergir dessas palavras alteradas e inalteradas”), entrega ao tempo seu produto: o tecido poroso, teia de fios e buracos, por onde vazam caudais líquidos, intensidades, sentidos, fluxos, signos alterados. Eis o teatro da escrita, seu maquinário de cordas, grande tear das ilusões.

*A poesia iludira-se.* O poeta, ou o que no poema se inscreve como sua sombra, cintila ao sol da metáfora da tecedora? Produto de uma ilusão, afinal permitida pela linguagem, o poeta inscrito desperta imerso em sua atividade transitiva, admirado com o artifício sobre o qual cultiva sua matéria lírica, com cujos jorros também mina seu terreno, obliqua suas fibras. O

próprio termo “poesia”, que tem dado um sentido secular a esse fazer, acende e alimenta aquela metáfora:

O radical **poi** é o radical do *fazer*. E encontrado em:

- **poiô** / ποιῶ (inf. **poieîn** / ποιεῖν): fazer
- **poíema (tó)** / ποιῆμα (τό): obra, poema
- **poietés (ho)** / ποιητής (ὁ): fabricante, autor, poeta
- **poietikós** / ποιητικός: produtor, operatório.

(GOBRY, 2007, p. 119)

**Poieîn – fazer**

Fabricar, executar, confeccionar, falando-se de obras manuais ou manufaturadas; particularmente falando-se de obras de arte: *poiéo éídon* (fabricar uma estátua); confeccionar qualquer coisa com qualquer coisa. (BAILLY, 1950, 237)

Dizer *O poeta tece, fabrica sua poesia* coloca-o, simultaneamente, em condição de *aquele que faz externamente*, e ainda *ser/objeto numa linguagem*, a linguagem poética. Desse modo, ele *faz*, gera, cria, é o *produtor, fabricante* de uma obra, de um poema, e no caso em pauta ele *fabrica e é fabricado, tece e é fio*. Manufatura sua teia, seu tecido, e dá-se no texto; este, do latim *textus*, significa “tecer, entrelaçar, fazer através da justaposição de fios”:

lat. *tēxtus,us* 'narrativa, exposição', do v.lat. *tēxo, is, xūi, xtum, ěre* 'tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo ou entrelaçando', tb. aplicado às coisas do espírito, 'compor ou organizar o pensamento em obra escrita ou declamada' [...]. (HOUAISS, 2012 – eletrônico)

O deslocamento metafórico gerou, daí, *texto*. No século XIV, o percurso semântico do termo leva a “tecelagem ou estruturação de palavras”, em inglês, proveniente do francês antigo *texte* (Cf. BARNHART, 2001). Poesia, poetas e críticos se acomodaram na sombra metafórica de tal aproximação léxica, ou nela creram demais.

Aqui, a voz poemática assevera: “A poesia iludira-se”, e com ela poetas e observadores de seu objeto. Isso porque, atingido por essa alteração que tal linguagem opera, esse poeta inscrito (fala-se aqui, com Blanchot, do poeta que nasce do/no poema) habita o tempo da poesia na direção de redescobrir-se como *ser nessa escrita*, construindo sua possível compreensão de

um estado oficial, ao rever desprendidamente sua condição, seu lugar movediço – tecido de instável equilíbrio –, sua casca metafórica, “oposta à idade do amor espontâneo/ os jorros do lirismo”.

O que significa, agora, dizer que o poema é *tecido poético*? Como dizê-lo?

*Eu abjuro da tecedora. Aquele admirar é mais assombro irônico diante deste renunciar, renegar, voltar atrás, esclarecer* (Cf. HOUAISS, 2012). Harpa não produz estopa. A voz do poema lança, então, sua contrametáfora de espanto e desnudamento:

[...]  
 Se nem um tecido  
 é rigoroso com traços e sombreados  
 quando muito harmoniosos, nunca simétricos,  
 como o pode ser a soldagem  
 dos termos lexicais ligados  
 continuamente por espaços brancos.  
 Como evitar que o fim da página  
 se ligue ao cosmos materialmente  
 e, em vez de tornar-se um tecido  
 tranquilo, o poema se desagregue,  
 repetindo assim o movimento  
 de que nascera e fora contrariado  
 pela escrita.

(BRANDÃO, 2006, p. 291)

Ora, um tecido é a engenhosa combinação de filamentos e tramas, cujo rigor aumenta ou diminui conforme se lhe aproxime ou distancie uma lente de aumento. No máximo harmoniosos, todavia jamais simétricos, seus fios contornam espaços, buracos, vazios, fendas, poros, escapes. A tecedora não pode com sua anatomia permeável. A obliquidade lhe é própria, constitutiva. O “tecido” do poeta – seu texto, dito assim – também padece de semelhante porosidade: os termos lexicais se ligam sem, contudo, extinguir espaços brancos, ausências, buracos, silêncios. Houve um tempo em que se dizia “arestas caem”, e talvez, de certo modo, já se dissesse “espaços surgem”. Nesse tecido, a soldagem não resiste a uma visada mais proximal. Como evitar que seus fios soltos avancem para além da página e o “tecido” se desagregue? Como não conviver com a perdição, com o contradito de sua pretensa



unidade à moda do produto sempre tão bem enquadrado da tecedora? Como não abjurar a semelhança, a não ser que se aceite a natureza aberta do poema e sua desagregação?

Ao evocar tecido, a leitura etimológica propõe a consideração do derivado *textum*, com as seguintes propriedades:

O *textus* está próximo da “bela conjuntura” medieval, [...] “aquilo que reúne, junta ou organiza elementos diversos e mesmo dissociados, aquilo que os transforma em um todo organizado. Quanto à palavra *textum*, está mais próxima da “infinita contextura de debates” de Montaigne, [...] ou seja, da idéia de composição aberta e menos finalizada. O texto é então definido, a partir da origem, tanto por sua unidade quanto pela sua abertura [...]. (DICIONÁRIO de análise do discurso, 2006, p. 466)

A tecedora bem pode romper os fios de sua teia com o fogo e arrematar seu artefato. Mas ao poeta inscrito, impotente nesse quesito, restará a imprecisão de um acabamento, no sentido de completude ou finalização absoluta. “Chocalhar todas as frases” e versos inaugura outra arquitetura poemática, não a repetição do objeto: aqui “os versos caem uns dentro dos outros” e o poeta se vê diante do abismo. No poema, a linguagem também se retira, ou escapa, como diz Paul Celan,

[...] para embaixo nadar, embaixo  
onde se vê cintilar: no ondear  
de palavras errantes.

(CELAN, 2009, p. 61)<sup>17</sup>

A imprecisão em poesia é, por assim tomar, totalmente necessária, diz respeito à poesia como lugar, ainda provisório, desse sujeito em deslocamento: ela não poderia ser forma, leito, tecido de uma engenharia das certezas. Se é possível admitir, por um momento, que, a seu modo, o poeta *tece*, *acontece*, como se aproximar dessa leitura que presencia a desagregação do poema e do próprio poeta inscrito, nesse deslocamento, que também *desacontece* (permita-se o jogo)? De que ausência ou falha, de que área branca (indizível?) a voz poemática quer falar?

<sup>17</sup> Maurice Blanchot também traduz esse poema de Celan, com o acréscimo de uma bela metáfora no último verso: “[...] para nadar embaixo, bem embaixo,/ onde ela se vê/ cintilar: nas ondas/ de palavras que migram como dunas” (BLANCHOT, 2011b, p. 107).

Não certamente do silêncio absoluto, como esta tese verificará. O indizível, desde sempre ligado a atos de linguagem, e sua relação com a escrita poética se dá na tensão de um silêncio que não silencia. Por isso não há o silêncio absoluto: a poeta escreve. Se a linguagem é, também, a via intervalar para a manifestação do indizível, de um movimento rumo ao inominável, “[...] é esse movimento que, antecipando-se ao seu nada, determina sua possibilidade, que é ser esse nada sem realizá-lo” (BLANCHOT, 2011a, p. 28). Talvez a poesia não queira ser, nem possa, o lugar de ruptura irremediável com o indizível; para Fiamma, “O inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades necessárias” (BRANDÃO, 2006, p. 279). Resta verificar, frisa-se, o que são tais disparidades numa obra que, sob a rubrica do breve, é em fluxos e intensidades volumosa. A ruptura poética é de outra ordem; inclui procedimentos de ruína e de silêncios, espécie de objetos de disparidade quando se imagina que o próprio da linguagem é a expressão. A poesia também se ergue, entretanto, pelas representações, implícitas ou não, desses mesmos procedimentos:

A poesia, pela ruptura que produz, pela tensão insustentável que cria, só pode desejar a ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar, de se tornar completa às claras, sob os dois aspectos, sentido e forma, sem os quais é apenas longínquo esforço em direção a si mesma”. (BLANCHOT, 2011a, p. 61)

Nos procedimentos que geram sentido e forma, a poesia de Fiamma existe no evocar da linguagem, vincula-se a ela com aquele vigor que, segundo Heidegger, não deve constituir a ilusão de seu assenhoreamento, equívoco geralmente detectado “[...] se a linguagem continuar apenas a nos servir como um meio de expressão. Dentre todos os apelos que nos falam e que nós homens podemos a partir de nós mesmos *contribuir* para se deixar dizer, a linguagem é o mais elevado e sempre o primeiro” (HEIDEGGER, 2008, p. 126). Nesse sentido, e porque a linguagem nos poemas em pauta, e em “ROSA – 10”, se ergue à medida que rui, a poesia é

um construir, um deixar-habitar (HEIDEGGER, 2008, p. 167); é preciso reparar que, na escrita, quem habita é a subjetividade encenada (Cf. LACAN, 1990, p. 74-83)<sup>18</sup>.

Portanto, só se pode falar num *sujeito forjado* com/na linguagem, pela coerção da escrita entendida como poética. Isso inclui habitar a zona de metáforas. Nesse sentido, como se lê em *A caminho da linguagem*, é possível entender que não se trata de buscar num poema a subjetividade humana tal e qual, a não ser simulada, já que não é o ser humano que aí comparece, mas a linguagem – que fala: “A linguagem fala” (HEIDEGGER, 2008, p. 15).

Por isso, o sujeito poemático em Fíama será entrevisto por sua voz de linguagem emergente de uma zona de metáforas, que renomeia além da doxa expressiva, à maneira do ser heideggeriano, em fluxos infinitos (aberturas) em busca da essência do particular, das singularidades (sempre no plural). Escrever, para Fíama, parece a experiência de uma manualidade, mas da que fala o filósofo alemão: momento de penetração na coisa singular (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 125-130). Não na essência, inatingível, do ser, mas entre as coisas – entre as palavras. Precariamente. Tecer é privilégio da tecedora.

Se o poema se perde, desagrega-se, que sujeito inscrito sobrevive à danação? “Não tenho gestos, nem presença,/ não sou ninguém que escreve” (*Obra Breve*, 2006, p. 312). No entanto, uma voz, vinda de algum nada – de uma desconcertante área branca de escassez –, diz-se inexistente. Essa voz quase fantasmal é, por fim, a única possível no poema? “[...] Longe de aparecer como o oposto das palavras, ele [silêncio] é, ao contrário, suposto por elas e como que sua intenção secreta” (BLANCHOT, 2011a, p. 42).

---

<sup>18</sup> O texto, segundo Lacan, não é constituído por um inconsciente manifesto tal qual no indivíduo: o inconsciente só *se dá* no ato da análise, na verbalização, no trânsito a que se chama *transferência* e que envolve analista (*o outro* de fato) e paciente. Falar em inconsciente fora desse ato não faz sentido; no texto, não há um outro que seja interlocutor de fato, externo e físico: seu conteúdo, sua fala, não se dá na transferência efetiva. O texto é um saber suposto-sujeito: cria formas simuladas de sujeito, o que pode gerar subjetividades em quem lê. Portanto, só se pode falar num *sujeito forjado* com/na linguagem, pela coerção, aqui, da escrita entendida como poética.

A expressão é o caos, cujo enredamento, aqui, coincide com as malhas assimétricas do poema. A voz do sujeito poemático, na modernidade, “[...] deixou de crer num destino poético” (FURTADO, 1986, p. 101). “A mão derruba arestas/ a palavra principia” não diz nada sobre um processo indolor ou dado; “Água significa ave” abriga em si um “rio demorado”.

Na mitologia grega, a tecedora, umas das Parcas que teciam o fio da vida de cada homem, findava o tecido com a morte; a poesia sobrevive, não obstante sua desagregação, seu “esfacelamento”. O eu inscrito segue, percorre, porque seu motor é buscar. Sobrevive contestando, mastigando-se, virando-se pelo avesso – face em que o indizível, revestido de silêncio, de um silêncio poético, não se reduz a mutismo. Lê-se, com Maurice Blanchot, essa inexpressão hasseana, pois

A linguagem não pode se realizar no mutismo: calar-se é uma maneira de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra. Além disso, é no interior das palavras que esse suicídio das palavras deve ser tentado, suicídio que obceca, mas não pode se realizar. (BLANCHOT, 2011a, p. 31)

“A poesia iludira-se”. A vigência dos estatutos rígidos, ou enrijecidos numa linguagem coagulada, treme sob a provocação da nova linguagem friccionada; mas que ausência se invoca no poema? Seria a de uma subjetividade simulada numa frequência extrema – a escrita poética –, próxima da vibração de uma zona do indizível? Em *Fiama*, a linguagem – seu manuseio no poema – parece ser a metáfora de metáforas que permitem a vigência outra daquilo que não existia e suas torções ou apagamentos, cintilações – portanto uma nova vigência que invoca ausências, nas tensões de sua própria (i)materialidade. Numa abordagem à obra de Baudelaire, Michael Hamburger pondera: a verdade de uma obra não será extraída “[...] dessa ou daquela confissão, nem de tal ou qual verso evidente, mas apenas das tensões, para as quais a chave mais segura são suas contradições” (HAMBURGER, 2007, p. 13).

A voz poemática sabe que, depois de iniciado o processo que “iniciou a palavra”, resta-lhe não romper os fios do que escreve, mas persegui-los, ilusoriamente segmentados em poemas – esses falsos tecidos acabados.

A leitura detida do poema “10 – Rosa” justifica-se para assinalar um contraste entre a produção de Fiamma em 1961 e em 1978. O percurso entre os dois polos temporais apresenta ainda a gênese de um primeiro “Nome lírico” (poema citado como primeira epígrafe na Introdução desta tese); nesse percurso é que se vai afigurando um *nome lírico*, múltiplo, no romper de uma leitura, do terceiro livro de Fiamma, *Barcas Novas* (1967), na “manhã” de uma escrita e seus límpidos diagramas (e depois seriam uma pasta num fundo de desperdícios?). Trata-se, inicialmente, de um chamado ao leitor único para se concentrar no texto, a fim de buscar nele a *existência poética* antes de outros dados que se somarão a outras leituras:

#### O NOME LÍRICO

Esta manhã  
Hoje  
é um nome

Nem mesmo amanheceu  
nem o sol  
a evoca

Uma palavra  
palavra só  
a ergue

Com um nome  
Amanhece  
Clareia

Não do sol  
mas de quem  
a nomeia

(BRANDÃO, 2006, p. 49)

*Esta* manhã, não outra (“Nem mesmo amanheceu”) – como já se disse aqui; um nome lírico se insinua, à espera de um leitor único. Ou na incidência mesma desse fato – o da leitura, que deve ser única em singularidades, como esta manhã exclusiva. A manhã erguida pela palavra

é a manhã também de uma subjetividade simulada no/pelo poema, nas cascas de um complexo nome lírico. Este poema

[...] particulariza ao máximo o âmbito do seu conhecimento. É o instante atual falando de si mesmo [...]. Vê-lo na sua restrição, na exiguidade que lhe é constitutiva, o “hoje” que significa *agora*, obriga a opô-lo a tudo que não tem a sua singularidade, isto é, a todas as outras manhãs que não “esta”. (SOUZA, 1992, p. 25)

Pensar o âmbito do poema em face a um real, opondo-o a tudo que *não é* poema, é um outro aspecto desses grafismos aqui descritos – no fim, trata-se de produzir conhecimento acerca do real dado. Mesmo em linguagem poética. Mas a manhã que clareia a voz do poema não surge de uma tranquilidade, como se poderia supor da aparente estrutura simples e sua fala despida de hermetismos retóricos: “Omnívoras claridades dos poemas”, lê-se em *Era*, 1974 (BRANDÃO, 2006, p. 172). Omnívoro, onívoro: aquele que devora tudo, que absorve e consome (Cf. HOUAISS, edição eletrônica). Porque se manhã há no texto, ela surge de uma palavra, esse dínamo de possibilidades (ainda há pouco um outro poema dizia “Água significa ave”, com a densidade do sangue em sílabas álgidas, quando arestas caem e o que se principia estar por nomear, no demorado rio do vir a ser). Talvez se pudesse falar, pelo que se insinua serem as outras manhãs, num negativo da imagem evocada pela manhã do poema, em descrição da realidade, mas

Estabelecer uma equivalência entre a verdade e a descrição da realidade torna-se problemático diante da demanda de outros critérios, não só para distinguir entre verdade e descrição da realidade, mas igualmente entre diversos tipos de realidade, e ainda, entre realidade, ficção e ficção literária. (OLINTO; SCHØLLHAMMER, 2011, p. 49)

De todo modo, a linguagem falando pela palavra ergue a manhã no poema, seja ela estranha, ou quer amanheça sem mesmo amanhecer. Mas se nem o sol a evoca, quem a evocaria? Quem a nomearia? Ou antes, como a evocaria? *Evocar* é palavra central no pensamento heideggeriano, surge no trajeto *A caminho da linguagem* : “A linguagem fala. [...] Essa fala

nomeia. [...] O que é esse nomear? Nomear não é distribuir títulos, não é atribuir palavras. Nomear é evocar para a palavra” (HEIDEGGER, 2008, p.15). Uma vez erguida essa manhã, que jornada principia? Talvez não a do exato ou suposto *apropriar pela linguagem*, como acredita Vivian Steinberg: “O poema gira em torno de nomear a realidade e a realidade em si, representada pelo amanhecer real – o real é o mundo empírico, enquanto o nomear pertence ao poeta e ao poema. Quando o poeta nomeia, apropria-se” (STEINBERG, 2011, p.48). pelo menos no nomear inaugural. Pode ser que tudo não passe de simulação, de paisagem numa fala poética, metáfora mais densa para se dizer, enfim, que a palavra principia. Mas o que quer isso dizer num âmbito quando se pensa em linguagem? Seria ela uma conquista do homem, da qual ele dispõe, nomeia e apropria? Aposto-se aqui, ao contrário do que diz Vivian Steinberg, na concepção heideggeriana, segundo a qual é a linguagem que propicia e concede o homem (HEIDEGGER, 2008, p. 10).

Nem parece que a própria poeta confia, integralmente, nesse tipo de apropriação. Quer dizer, essa confiança equacionada num “o poeta nomeia, apropria-se” não atravessa a poética hasseana como meridiano inabalável das certezas:

[...] Digo a linguagem, seres,  
todavia: vivo dispersa, era. (A era).  
(BRANDÃO, 2006, p. 142)

[...] Nada se apropria de nada senão a aparência  
da aparência de uma figuração alheia como a que me encaminhou  
para a criação.  
(BRANDÃO, 2006, p. 236)

#### NATUREZA PARALELA

[...] A Natureza  
não só vive no presente como no seu passado.  
o.      Todavia não está na sensação nem nos  
olhos ociosos.      A copa ou a coroa de folhas  
deixa de ser um signo.      Debaixo deste verso  
o abismo murmura as nuvens baloçam.  
(BRANDÃO, 2006, p. 270)

[...] Dou à perdição absoluta o poema.  
Passou a haver o silêncio nas linhas do léxico.  
(BRANDÃO, 2006, p. 241)

Claro está que uma das apropriações pode ser a do direito de não apropriar poeticamente.

Ademais, há versos em que a voz dá à leitura seu apropriar mais explícito:

[...] São as memória os sons, o nascimento.  
A própria fala cria  
o objecto e separa-o  
do silêncio.

(BRANDÃO, 2006, p. 82)

Com o saber desfeito da experiência leio o verso da experiência feito.

(BRANDÃO, 2006, p. 166)

[...] Chamo fictícia  
a uma modalidade do real.

(BRANDÃO, 2006, p. 270)

[...] A voracidade com que eu própria devasto  
as minhas imagens descritivas.

(BRANDÃO, 2006, p. 240)

[...] A cons  
ciência demonstra-me que sou aonde  
estou. A especulação que se reveste  
da forma de écloga é a minha lin  
guagem.

(BRANDÃO, 2006, p. 272)

O que se destaca, com isso, é que o apropriar poético, em Fiama, não é uma tábua de aquisições poemáticas positivistas, no sentido do sempre controle no processo do binômio nomeação-apropriação. Como essa discussão envolve abrir-se também o amplo debate sobre os fundamentos da linguagem, depois do que as leituras empreendidas até agora inspiraram, remete-se tal passo, como planejado, à Parte II, que trata disso.

Talvez seja possível dizer que o desejo de apropriar habite a fala do poema, embora tal passo não se dê sem um esforço poético que, entretanto, nem sempre leva ao espaço conquistado; a voz que ali fala, transita, no máximo e muito mais, numa zona intermediária, ou metafórica, e ela chega a habitar apenas metaforicamente, mesmo “dentro” da dimensão poética. Como arte, a literatura é “um *como se*” (BLANCHOT, 2011a, p. 27). Relembre-se aqui uma afirmação de Jorge Fernandes da Silveira (2007, p. 56), em análise de *Morfismos*: “[...]”



quando se significa como ‘se’, o objeto nomeado já habita *in limine* o vácuo. Ele está no intervalo. Vácuo, intervalo ou pausa: estes dominós da propriedade do entre definem a literatura”.

Em *(Este) Rosto* (1970), flagra-se, num curto poema, a voz inscrita vendo-se na planície intermediária de um gesto dessa consciência poética:

### ESTROFE E GLOSSÁRIO

Agora é a estrofe imensa: a da distância  
entre o lugar e a árvore.  
Eis o glossário: a sombra inscrita. Surge.

(BRANDÃO, 2006, p. 105)

A sombra lírica também se anuncia na imensa distância entre os objetos do poema. Em *Visões Mínimas* (1968-1974), a voz inscrita repensa um ritmo diante do pesado gesto agora imposto nessa nova zona obscura: “Vou devagar suster nos braços/ a impiedosa sombra lírica” (BRANDÃO, 2006, p. 198). Pode-se pensar aqui num movimento também de ruptura que tal processo instaura nos percursos de construção de sentidos da subjetividade. Apropriar-se, nessas circunstâncias, é um problema.

*Era* (1974) traz “O texto de Joan Zorro”, dos já comentados versos “[...] O progresso dos textos/ é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente”, mesmo sabendo que, dirá uma voz lírica de *Visões Mínimas* (1968-1974), “[...] jamais me basta ver e/ rever”. Estar num intermédio, geralmente referido como amplo ou mutante, não quer dizer ceder ao estático e à quietude; mesmo que pedra seja uma referência a “[...] imutabilidade, por oposição há a grafia que é mutável” (STEINBERG, 2011, p. 51). O movimento prossegue como uma das tônicas desse eu poemático em suas buscas, seus grafismos. Isso também se dá pelo acesso aos textos de contemporâneos e autores do passado literário, como a própria Fiana esclarece:

Por vezes entreguei mesmo explicitamente os meus textos a outro autor que amei, por exemplo, o poeta medieval João Zorro. [...] Abundam, pois, nos meus poemas os

títulos e as referências classizantes, bíblicas, anglo-germânicas, e, sobretudo, portuguesas, homenagem à minha profunda matriz nacional. Assim, um título de meus livros é *Homenagem à literatura*. (Cf. STEINBERG, 2011, p. 51)<sup>19</sup>

As referências são muitas, desde as mais explícitas (em títulos como “O texto de João Zorro”, “Início de ‘Vocalismo’, de Walt Whitman”, “Para uma conjura a Camões?”, “O maior dos cânticos de Salomão” etc.), as intermediárias (pelas epígrafes e notas, que incluem autores como Gil Vicente, Dante Alighieri, Victor Hugo, Fernando Pessoa, Heráclito, Walt Whitman, Carlos de Oliveira, Almeida Garret, Tomás Antônio Gonzaga, Camões, Cesário verde, dentre outros) até as citações diretas de autores dentro do texto, com uso de trechos alheios e outras modalidades intertextuais, vinculações de uma escrita à escrita de outros. Não se trata de simples referências; elas são, na maior parte das vezes, problematizadas pelo eu poemático, no âmbito de sua própria produção e leitura em vista do outro, de todo o caudal da tradição literária, de textos que, tendo comparecido à leitura, resvalam também na escrita. Por exemplo:

Almeida Garrett:

#### COM AS PERSONAGENS

[...] Sei que a tua voz é o meu Rosto, o que é ambíguo  
e acessoriamente irreal. No vale de Santarém as silhuetas comutavam com as  
[ viagens  
na minha terra, e nesse estado de espírito  
em que indo em um comboio [...]  
eu, nele, convocara o meu primordial desejo de um comboio.

(BRANDÃO, 2006, p. 160)

Rilke e Lucrécio:

#### UNI VERSO

Entrego a contínua tradução de rilke ao mutismo de lucrécio  
atento à gênese dos átomos.

(BRANDÃO, 2006, p. 163)

<sup>19</sup> Transcrição do manuscrito de Fíama por Vivian Steinberg, em sua tese de Doutorado, cujos anexos trazem fotocópias de importantes registros de/sobre Fíama, cedidos pela Casa Fernando Pessoa, em Lisboa.

Homero:

#### TEXTO AO ENCONTRO DO TEXTO

No princípio do mar pela proa a bordo duvidando,  
depois da leitura da leitura, do silêncio como desejo oposto à fala, como  
laude distinta. Como língua sem perturbação, sem textos,  
Homero que entre ilhas e olhos colocara o Ouvido. Na lisura do mar geradora  
de superfícies apercebo-me da *antropofagia* dos poemas.

(BRANDÃO, 2006, p. 170)

Fernando Pessoa:

#### HORA OBSCURA

Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa  
eu digo numa fissura do verso uma outra coisa. [...] Leio-o  
com a avareza de quem herda os antigos e os contemporâneos.

(BRANDÃO, 2006, p. 162)

A memória literária energiza, por assim dizer, os grafismos dessa poética viva na matéria mesma que a compõe, complexamente: escrita, reescrita, cultura, tradição literária, ruptura, uma certa “angústia da influência” (BLOOM, 2002) – percursos e estados que constituem e tumultuam esse viver na linguagem. Mas nas fissuras que essa constituição provoca, a voz do poema diz sempre “uma outra coisa”. Para isso, consciente de que a escrita literária é criação, o eu poemático dispõe de artifícios, procedimentos estratégicos, redes: “Perante a tradição literária, nada sou sem artifício” (BRANDÃO, 2006, p. 243) – poema que está, não por coincidência, no livro *Homenagem à literatura*. Além disso, essa obra de 1976 contém textos que tratam de procedimentos imagéticos muito específicos na obra da autora de *Movimento perpétuo* (1991), como afirmado pelos versos “As palavras são as imagens/ das palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 212); dados da experiência imediata e sua relativização; referências ao leitor único; cultura e olhar; perda do poema, em torno de seus indizíveis, silêncios, ruídos; o abandono de significações eternas, tradição literária, artifício; dissolução do léxico, poesia contemporânea e sentidos paralelos.

Antes, volte-se uma vez mais ao livro *Era* (1974); nele se encontra outro emblemático texto que muito diz sobre a poética hasseana:

### ZONA DAS METÁFORAS

Estou só, na zona das metáforas  
(que é todo o pensamento),  
em nenhum resíduo nada exprimo  
(mas sempre metaforizo).  
Não sinto a solidão total  
dos poemas, talvez grutas,  
o mar quieto, nem silêncio.  
Apenas espero o outro,  
um amor esplêndido,  
alheio e desejável.

(BRANDÃO, 2006, p. 200)

*Nada exprimo, exprimo nada – e sempre metaforizo.* O eu inscrito espera, nesse turbulento trânsito, nesse deslocamento na zona de metáforas, o outro de que, afinal, também se constitui<sup>20</sup>. Por mais que numa voz poemática estejam também as marcas dos textos que leu e escreveu, as referências à cultura num processo que a escrita filtra, seleciona e ressignifica, o eu está sozinho, entre resíduos, em sua materialidade para “ser” e “realizar”. Esse estado de solidão, entretanto, tem a ver com a busca do alheio e desejável, feita de singularidades que incluem processos de individuação e afastamento. Buscar, esperando ou deslocando-se, é também estar distante do objeto. O que é esse alheio? Em que medida a zona é todo o pensamento? De que amor esplêndido se fala? Ao tentar aproximação de tais respostas a essas questões, é preciso estar atento ao fato de que o eu inscrito sempre metaforiza (“nada sou sem artifício”). Não é indicado que se leia para explicar, ou responder, mas para simular as experiências que o próprio poema também simula. Afinal, o que está aí são palavras! “Como descrever a solidão pela continuidade/ dos versos, se são ambíguos?” (BRANDÃO, 2006, p. 182). Trata-se de uma postura que é, para quem lê (sem medo de ser leitor único) e para quem escreve, uma legítima homenagem à literatura:

---

<sup>20</sup> A simulação de uma subjetividade na escrita poética será analisada, com os focos pertinentes, nas Partes II, III e IV.

[...]

Assim o silêncio, reposteiro da noite inédito  
até a ode à noite, reafirma toda a distância entre pensar  
e estar. Posso dizer que o poeta imorredouro  
é o que introduz na língua a metáfora mais densa.  
[...] é a metáfora que constitui a língua pátria  
e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível,  
o que a torna o fundamento de toda a diferença.  
Que à medida que os anos e os vocábulos se acumulam  
mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas  
e que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.

(BRANDÃO, 2006, p. 234)

A zona de metáforas é um acumular de vocábulos e densidades. O leitor e o eu que se constitui nessa escrita talvez só possam, ao invés de responder e explicar, recolocar suas experiências à prova diante do silêncio, na vasta zona de metáforas – essa “distância entre pensar e estar”. Resignificá-las, nos deslocamentos que colocam ambos numa zona de espera por um outro esplêndido, inominado, entre as fissuras dos acúmulos multiformes, entre imagens. Nessa ausência, de *um outro que ainda não se dá*, reside um núcleo metafórico na escrita de Fiamma: “A ausência/ não é o nada, mas o manancial” (BRANDÃO, 2006, p. 184). Se cada metáfora é incompreensível em sua íntegra, seu estado, na palavra que principia e se torna o fundamento de toda a diferença, é sempre provisório:

### A IMAGEM PROVISÓRIA

Este lamento irresoluto que era o meu em relação ao do mar  
torna-se, como termo de comparação, vago.  
Não confio, ao imaginar este texto, na possível similitude  
entre a descrição do mar e a minha marginalidade,  
situação na margem. Antes, até o sentido da paixão  
o mar me traduzia.

Havia textos na História em que qualquer coisa  
una e indiferente era o intermediário  
entre o pensamento e o jorro da fonte fiel  
do sentimento. Hoje tenho a língua do choro  
junto ao cérebro. Os dados naturais negam-se me.  
o mar não me confirma a mim. Apenas me confronta,  
e a todas as páginas que ouvi sobre a arte,  
a ciência, o senso náutico.

Quando alguém invocou uma coisa recíproca  
como sua imagem, era outrora. Hoje defino-me como ente  
só. A nada, nem a um vocativo imaginado  
posso chamar, na sua origem, meu específico reflexo.

Algures apreendo os atributos. Junto à fixidez  
que eu atribuo ao mar, reconheço que se há-de completar  
até à minha morte, a imagem.

(BRANDÃO, 2006, p. 187)

A voz do poema relativiza as próprias relações metafóricas que evocou, abalando parâmetros de similitude e seu lugar litoral nessa zona de metáforas, no vórtice do poema. Pode se tratar daquele “excesso de disparidades necessárias”, de que falam os poema “ROSAS – 1 e 2”, em *Área Branca* (1978): “[...] se bem que a disjunção das palavras/ não dispense um nexos quase inverossímil nem a fixação de um destino/ exaltante como na verdade o é o do gelo” (p. 277-279). O destino constitutivo do gelo é ser provisório. A metáfora do mar, historicamente fundacional na cultura do ocidente, não representa – confronta. O trajeto no discurso poético trouxe a voz transformada do poema a um estado de mudança: “Hoje defino-me como ente/ só”. O confronto, na zona de metáforas, é esse lugar indefinido, algures, em que talvez uma imagem esteja destinada a ser incompleta, ou se constitua na morte.

Dizer “O mar não me confirma a mim” reforça a consciência que o eu inscrito vai acionando diante do trajeto em que se movimenta para uma busca<sup>21</sup>. Assim, essa poética situa-se, mais uma vez, nos territórios dos interstícios, dos litorais, dos intermédios, expondo-se como distância entre as noções de real que possivelmente as leituras tragam para os poemas e as singularidades propostas na re-experiência de repensá-las. A(s) voz(es) nessa poética geralmente tomam “O texto sendo uma das diversas modalidades de pressuposição do real”: esse é o título de um dos poemas em *Obra Breve* (2006). Mas “As palavras são as imagens/ das palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 212). O leitor também deve simular sua entrada na zona de metáforas – ler poemas; e lá, entre os âmagos, talvez experimentar, como alucinação, ficção, poesia, silêncio, “Todo o mudo poder do vento/ através da poesia para sempre/ no verso que soma a alucinação/ às outras formas de aflorar o real” (BRANDÃO, 2006, p. 441).

---

<sup>21</sup> A subjetividade como aspecto que se discute a partir de conceitos como *ser* e *linguagem* está reservado para a Parte seguinte, devido à amplitude específica do tema.

O poema se chama “Iconografias”, grafia de ícones, grafia da/na intermediária zona de metáforas; o livro, aliás, é *Entre os Âmagos*, de 1983-1987.

*Área Branca* (1978) é, pelos grafismos que apresenta, fundamental marco na escrita de Fiamá. Temas caros surgem e ressurgem, como a simulação de sentidos de realidade, a busca do cerne poético, a prática de um silêncio que não cala o poema, as grandes considerações acerca de poema (assunto para a Parte 3), o inexprimível, influências e refrações, metalinguagem estética, subjetividade – pronunciada ou não. Fundamental como *Morfismos* (1961), ou como *Três Rostos* (1989), em que os embates mais destacados até agora ressurgem sob o aspecto de “nova natureza” (subtítulo da primeira seção do livro). Nele ressoam ainda as marcas dos tempos fortes em que se dizia “Água significa ave”:

#### A UM POEMA

A meio deste inverno começaram  
a cair folhas de mais. Um excessivo  
tom amarelado nas imagens.  
Quando falei em imagem  
ia falar de solo. Evitei o  
imediato, a palavra mais cromática.

O desfolhar habitual das memórias é  
agora mais geral e também mais súbito.  
[...] Maior  
ou menor distância, ou chamar-lhe-ei  
rigor evocativo, em nada diminui  
sequer no poema a emoção abrupta.  
Tão perturbada com a intensa mancha  
colorida. Umas passadas hesitantes,  
entre formas vulgares e tão diferentes.  
A descrição distante. Sobretudo esta  
alheada distância em relação a um Poema.

(BRANDÃO, 2006, p. 461-462)

O inverno pode ser a emoção abrupta a meio da jornada nessa poética e seus “excessos de disparidades necessárias”, em que se evita a palavra mais óbvia ou dada (imediata, vinda de uma noção de real quotidiana e desgastada). Poema dirigido a um Poema, a uma concepção disso, que vai mudando e sendo mudada; arestas e folhas caem, memórias desfolham-se, despem-se. A evocação oscila, mas ainda evoca e balança abruptamente a recepção do poema;

o eu se reconhece perturbado entre passadas hesitantes nessa intensidade, que também é a das metáforas (“mancha colorida”), entre formas de diversos quilates – dentre as quais, a informe e alheada distância em relação ao próprio poema. Isso porque a consciência do que ele seja ainda está por se formar (o eu está “A meio deste inverno”), ainda está *não-dita*.

Os livros *Âmago I* e *Entre os Âmagos* assinalam, de certo modo, um movimento de transitoriedade, tanto que o próximo título será *ÂMAGO II (NOVA NATUREZA)* (1989), uma das partes contidas em *Três Rostos* (1989), além de *POEMAS REVISTOS*, *ARÔMATAS & ECOS: as três partes, os três rostos*<sup>22</sup>. No primeiro deles, o subtítulo é *Nova Natureza*. O nome lírico às voltas com a temática de um rosto. Esse livro, considerado por alguns estudiosos como um de visíveis mudanças na escrita de Fiana, pratica mais claramente a reescrita de temas e poemas, como se viu em “A um poema”, numa demonstração de que sua poética não está acabada ou não alcançou sua máxima possibilidade. A abertura traz o seguinte poema:

#### ELÍPTICA DA CADEIRA

Nenhuma ideia mais elementar  
do que a desta cosmogonia. Tão parada  
na sua trama de verga. Ao sol  
por coincidência curvo. Por acaso  
assente no chão que absorve  
a cor. Minha cadeira efêmera.

(BRANDÃO, 2006, p. 461)

A sintética descrição de uma cadeira, objeto simples, de presença doméstica, tão parada, é, todavia, anunciada num título em que cadeira aparece como complemento do termo “elíptica”. O olhar para um real simples (cadeira) e elementar, ou dado, não é um olhar isento, sem filtros ou lentes temporais e históricas de sentidos. Elipse (do grego *élleipsis* - falta) é curva fechada, que apresenta dois focos e dois eixos de simetria perpendiculares, e, numa

<sup>22</sup> Jorge Fernandes considera o *três* na figura do triângulo, em “Grafia 1”, desde o formato dos signos “v” e “A” no vocábulo “ave” até a presença da figura geométrica em “o tamanho deste vento é um triângulo na água” (Cf. STEINBERG, 2011, p. 45). Poder-se-ia continuar tal consideração aqui mediante o título *Três Rostos*, e da referência a uma “quarta parte da pupila” sugerida pela “cruz axial” do rosto (no poema “Poética de um rosto?”, no mesmo livro, p. 476), não fosse isso representar um desvio considerável dos propósitos que se encaminham. Fica registrado (e sugerido) como outra possibilidade metafórica para vários estudos.



segunda polissemia, omissão de elementos da frase. A cosmogonia remete a um universo, embora efêmero, marcado pelo grafismo elíptico desse novo olhar poético, que ainda espreita a trama de vergas, certamente porosa, de cor extensiva ao chão. O sol curvo, a sombra severa, o sujeito que pronuncia com afeto dolente o afirmativo “Minha cadeira efêmera”.

Como um objeto assente e de duração estática poderia ser efêmero? Não seria o olhar, ou melhor, seu registro, o objeto de pouca duração? Esse juízo de reconhecimento, mesmo diante de um objeto familiar, não viria de um sujeito em constante deambulação, em corpos poemáticos sujeitos a re-visões, “nesta” (perspectiva do poeta inscrito) cosmogonia? Aí, a cadeira, como lugar, existe para um sujeito, na vigência desse sujeito, que se projeta nela.

A ave metamórfica, nessa nova poética, ressurgue também sob o signo da efemeridade:

#### **PÁSSAROS NA VARANDA EM LONDRES**

As aves, como tudo o que muda,  
vêm, afastam-se, transformam-se  
uma na outra. Uma forma contígua,  
em vez de uma forma alheia,  
faz cada ave mudar.

O verso está bem perto  
dessas formas. [...]  
E elas vêm e comunicam aí  
do espírito e da forma.

(BRANDÃO, 2006, p. 477)

A forma contígua dos poemas em movimento (“aves vêm, afastam-se”) faz cada ave mudar, faz o conjunto mudar. A leitura deste bloco permite observar e descrever *como o verso pode estar bem perto dessas formas mutantes*; os novos procedimentos no tríptico dos rostos poéticos nessa nova natureza da escrita de Fiama estão centrados agora, pronunciadamente, numa memória em torno da qual orbitam, nessa cosmogonia. Quais os procedimentos de atualização de si e das noções com que lida? Em *Novas Visões do Passado* (BRANDÃO, 2006, p. 189), uma voz poemática já enunciava: “Crio, para além da memória, enunciados/ sobres novas visões do passado”. Sob que signo plural de tríplice feição ressurgue a

subjetividade, melhor entrevista como subjetividades, nessa fase? Sob o da efemeridade. A obra é breve (mas em transição, em transformação), a ave é breve. A voz do poema diz, nos dois primeiros versos, tudo muda, move-se, transforma-se. A memória dos procedimentos revê suas aves mutantes, reafirmando o princípio aberto em “Grafia 1”, com o acréscimo da consciência explícita de que o verso também se aproxima desses seres mutantes; não como forma ideal, definitiva (ele apenas se aproxima). O poema se dá mais abertamente à leitura, em seus versos menos substantivados como aqueles de “Grafia 1”. Procedimentos e questionamentos não passam despercebidos pelo leitor – leitor único, espera-se.

O desnudamento dos grafismos atualiza a leitura, como também a dizer que o espaço do poema é movediço, como aves, informe, como a água:

#### **POÉTICA DE UM ROSTO?**

Que a neo-figuração se torne nítida. Do objeto sedutor. Incrustado nas vozes. Quanto resultaria, iluminado pelo silêncio.  
[...]  
Proximidade incompreensível como a de alguns poemas. Sentimentos que são indecifráveis. Uma dedução para o fim.  
[...]  
A revelação verso por verso.

(BRANDÃO, 2006, p. 476)

O título se questiona, na inquietude de um construir incessante. Alguns procedimentos experimentais (a quebra das palavras no fim de alguns versos), além disso, surgem no texto, apontando as tentativas numa escrita que não se reconhece plena. A figuração é nova (neo-), desde as vozes até o indizível. Talvez o objeto sedutor seja mesmo a mudança, na proximidade incompreensível que as metáforas propiciam. A revelação do verso pelo próprio verso, como autenticação. A poética das tentativas segue se atualizando, revolvendo seus já esgarçados fios.

A atualização reforça o caráter interdito das vozes cantadas e silenciadas no poema. *Cantos do Canto* (1995), *Epístolas e Memorandos* (1996) e *Cenas Vivas* (2000) são obras em que a natureza renovada, do micro ao macrocosmos, natural ou artificial, ocupa o lugar de mediação e de passagem entre as noções poéticas de real e as vigentes nos discursos, nas imagens, na tabela periódica dos elementos universais.

### CANTO DO CANTO

É fácil receber o primeiro verso  
 como uma nascente aberta pelos sons  
 que instilam a emoção nos vocábulos  
 e passam na língua e unha como sopros.  
 Escritas, as palavras são palpáveis,  
 longe dos objectos, mas dizendo deles  
 o afecto que cada um nos lega  
 [...].  
 Possuída do som renovo os versos  
 que outrora escrevi por amor às coisas [...].

(BRANDÃO, 2006, p. 560)

O verso ainda é uma nascente, um rio demorado onde a palavra principia e se renova, ou se acumula – afinal, canto do canto, como num moto perpétuo de escavação na “pele” do poema. Dessa vez sob o musical das vozes que dizem objetos, na reinscrição de fluxos de sentidos em corpos quase palpáveis (as palavras densas de sangue); o poema como corpo de que emana afeto e a voz de uma subjetividade reencontrando-se. Na tradição poética do cantar, essa escrita elege e reapresenta, em várias frequências e formatações, seus grandes elementos: “Não posso pois dizer outras palavras/ senão as que me obcecaram sempre,/ na antevisão do Todo intemporal” (“Canto obsessivo”, p. 579); “Podia cantar as aves, mas os insectos/ são um misto de aves, de astros e de átomos. [...] As aves são almas regressadas/ ou que vêm da matéria para nós” (*Cantos do canto*, 1995, p. 555). “Canto da arte breve”; “Canto de Orfeu” caminhando para o futuro, para um “Tempo do espaço depois do futuro”, cuja lira passou “[...] a ser tocada pelo vento/ quando o canto perseguia a imagem” (1995, p. 587).

Cantar e escrever cartas, documentos, nos intervalos respiratórios de *Cantos do Canto*, como diz a nota introdutória de *Epístolas e Memorandos* (1996). No final de *Novas Visões do Passado* (1975), o sujeito poético entoa versos de natureza bastante atonal com relação aos registros poéticos que até então se destacaram aqui: “Estou a prever que um assalariado no acabamento da superfície/ escura pode ser essencial à finalidade./ [...] Sistematizo para um fim os dados/ do trabalho e dedico-me à perfeição/ da poesia que defino como um documento [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 194). Caberá verificar, nos GRAFISMOS DAS CONSIDERAÇÕES, Parte III, a que espécie de documento efetivado (?) no poema esse sujeito se refere, já que tudo talvez sejam “previsões” para uma finalidade, em busca da fala perfeita. Por ora veja-se que o poema que abre as epístolas se dirige a uma ave, derivada de todas as outras, agora como signo da morte:

Cisne, que não conheces na água o teu reflexo verde  
 [...] eu mesma  
 que te amo no poema e temo o canto imaginado  
 que não cantaste agora ou não ouvi, de madrugada  
 quando a minha mãe morta era somente insone.

(BRANDÃO, 2006, p. 593)

A imagem da morte, se esteve disfarçada sob a dicção das vozes, agora aparece na superfície; escrita e morte constituem, claro está, parte de um eixo da escrita poemática hasseana, ou a escrita como uma das “manifestações” ou “suportes” da linguagem; morte como metáfora *oblíqua* de escrita (indizível?), também será tema da análise aqui proposta, em outros momentos da escrita de leitura que se propõe, especialmente nas Partes II e III.

O universo das epístolas inclui seres naturais e objetos do macrocosmo que remetem à vivência externa de Fiama, como já apontou Gastão Cruz, citado alhures. O discurso resultante disso é o que, obviamente, vem ao caso. Em *Epístolas e Memorandos* (1996), as “notas” e exposições sumárias que o poema torna dignas de registro remetem à *memória* e a uma concepção de real intangível:

Revejo o imenso campo de aveia brava a arder  
 com uma só chama una e rasa sobre as terras.  
 [...] Nós, crianças imóveis, então chorávamos a olhar  
 tanta beleza, e nunca mais nossa e tangível.

(BRANDÃO, 2006, p. 600)

As vertentes da poética até agora acumuladas ganham contornos, como se disse, de um novo grafismo a partir de *Três Rostos* (1989).

A *matéria Simples* (2004) e, agora tomada em seu conjunto, *Obra Breve* (2006), são obras em que a reinvenção criadora apoia-se nos constructos de memória e na releitura/reescrita de si mesma. A *matéria simples*, uma pequena reunião de quatro textos curtos que fecham *Cenas Vivas* (2006), epigrafados por dois versos de Camões (“E o vivo e puro amor de que sou feito/ Como a matéria simples busca a forma”), é uma espécie de retorno à forma clara e límpida dos grafismos iniciais, agora menos esquematizados sob o núcleo de substantivos em destaque como naquele “Água significa ave” (*Morfismos*, 1961). De qualquer modo, reivindica-se uma forma, não só do legado camoniano, em que caibam “viagens pelos mares de outras águas./ [...] os pequenos riachos/ e o fundo invisível dos poços” (BRANDÃO, 2006, p. 737).

As águas são outras, remontadas aos riachos, à síntese, para viagens também modificadas; a voz do poema “[...] volta-se para uma temática amorosa de caráter estético-humanista, buscando o que há de extraordinário nas pequenas coisas do quotidiano, real ou imaginário” (SILVEIRA, 2007, p. 14). Ademais, a poeta empreende ater aqui uma releitura que licencia a incluir nestas últimas considerações o próprio volume total *Obra Breve*, como unidade, antologia-registro de uma poética em progresso passada em revista, na sua essência, ao final. Procurar-se-á demonstrar os termos dessa *poeta que se lê reescrevendo*.

#### **Meio-dia/ Meu dia**

Na pele sinto o percurso das ondas,  
 mais amplo e tenso do que o périplo do sol.  
 E, no entanto, este vai-se gerando a si mesmo,  
 a cada momento, até à placidez

do meio-dia. São feitos de horas, contínuas, eternas,  
aqui, na ria, os dias. Hoje,  
meu dia, o coração e o dia rejubilam.  
(BRANDÃO, 2006, p. 738)

O meio-dia, ápice do sol, pode se referir, ainda, ao intermédio, ao espaço entre, em que a obra poética, mesmo depois de longa jornada, no percurso móvel de ondas (“mais amplo e tenso”, em horas infindas), ainda está por dizer em sua completude; *el mezzo del camino*, quando se muda de perspectiva. A zona de produção das metáforas nunca foi de conforto. A placidez diz respeito, intui-se, à maturidade de quem acompanha essas vozes desde o trepidante “Água significa ave”, que soava tão definitivo e resoluto. A jornada parece digna de rejúbilo, nesse êxtase da travessia. A pele é a escrita? Como pele, separa, recebe, acomoda que internos/externos sempre mais amplos e tensos? Os da própria linguagem, que evoca o poema? Se o poema é o sol que gera a si mesmo, onde a voz que, na descrição desses grafismos, tenta-se acompanhar? O poema seria, todo ele, a própria voz, a arder, a consumir-se e a orbitar em périplo ao redor de si mesmo? Ou o sol, esta última e potente metáfora na zona multiforme da obra, seria a própria linguagem, mantendo em sua órbita (não sem perigos e prodígios), poema, eu inscrito, vozes quaisquer que se ouçam, ou que vibrem imperceptivelmente?

## **PARTE 2**

---

### **AUTORREFLEXÃO CENTRADA NA LINGUAGEM**

*Digo a linguagem, seres,  
todavia: vivo dispersa, era. (A era).*

Fiama Hasse

*O poeta é aquele que escolheu ter um ser através da  
sua linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa  
dizer o ser. Por essência a poesia nunca duvidou disso,  
ou duvidou afirmando-se através dessa dúvida.*

Eduardo Lourenço<sup>23</sup>

*Se devemos buscar a fala da linguagem no que se  
diz, faríamos bem em encontrar um dito que se diz  
genuinamente e não um dito qualquer, escolhido de  
qualquer modo. Dizer genuinamente é dizer de tal  
maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por  
sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o  
poema.*

*A caminho da Linguagem, Martin Heidegger*

---

<sup>23</sup> CRUZ, 2008, p. 9.



A linguagem, seus problemas e fundamentos, é talvez um dos principais temas da poesia de Fíama Hasse. Sua autorreflexão poética centrada na linguagem, desde o início, aos poucos (mas não placidamente) se intensifica na lida com os constructos em torno de sua compreensão originária. Diz-se, por exemplo, que a leitura atenta de seus textos leva “[...] à linguagem como fundamento de toda a realidade na poesia de Fíama” (SOUZA, 1992, p. 97). Se dizer isso inclui considerar-se o homem nos embates com suas noções de real e de subjetividade, como a linguagem, e ainda a linguagem poética com sua transitividade, poderia “dizer o ser”? Como a poesia dessa poeta portuguesa se constrói na afirmação da dúvida diante dessa possibilidade radical? Que gesto rigoroso, afinal, sustém um sujeito inscrito que vive disperso?

Esta Parte tentará descrever como a linguagem fala em *Obra Breve*, ou como evoca poesia e poema nos textos de Fíama Hasse; tentará meditar sobre isso. O motivo é o poema, para aqui concordar de pronto com o dizer de Gastão Cruz (2008, p. 19): seguir o poema “[...] sem nunca alcançar o que nele é, porventura, inalcançável, ou melhor, o que nele não é explicável, nem parafraseável, nem redutível a uma segunda linguagem”. Acompanhar o poema para, desta vez, ver nele as vibrações de poesia, ou como ela concede e faz viger o ser de linguagem que se cogita pela escrita e pela leitura desses textos, o que no fim permite, no máximo, “[...] entrar no lago escuro, não para iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão” (CRUZ, 2008, p. 20). E pode ser que, como diz um dos poemas de *Entre os Âmagos* (1983-1987), seja “Tão belo, o reverso da luz” (BRANDÃO, 2006, p. 430). No levantamento de questões, diálogos com outros saberes surgirão, possibilidade apontada quando acima houve menção aos pensamentos de Heidegger, Barthes, Blanchot e Lacan.

Pensar questões como linguagem, ser, poesia, escrita e os estados de convivência aí/daí parece “natural” nas leituras de textos hasseanos, pois são aspectos da criação poética que os próprios poemas de Fíama abordam, tangenciam, abrem, problematizam com certa persistência. Na

maior parte deles, os temas quase sempre aludem, ou chegam, à meditação inquieta sobre a figuração do verso entre estágios originários de matéria, pensamento, linguagem.

Por partes, até chegar-se à proposta deste capítulo.

## 2.1 DE UM PONTO CEGO

Um inesperado poema busca a misteriosa concentração de sua matéria, a aproximação, pela escrita, de uma figuração mínima em que o verso seja visto em seus grafismos:

### POÉTICA

A luz e a treva que mostram o  
prodígio. A literatura muda  
que nasce do fundo do silêncio. Alfa e  
ômega ou a manhã e a noite.  
Seres feitos de matéria e pensa  
mento feito de memória. Aqui

o verso repousa na sua figuração.

(BRANDÃO, 2006, p. 404)

Está no livro *Âmago I (Nova Arte)* (1982), de Fiama Hasse. Além de “cerne, essência, substância”, parte mais recôndita”, âmago também é o “fundamento de qualquer coisa”. E por fundamento entende-se aqui, como a leitura do poema sugere, o conjunto de itens irredutíveis, “de princípios a partir dos quais se pode fundar ou deduzir um sistema” (HOUAISS, 2013), que compõem o sistema intensivo que é o poema. Ao se nomear “Poética”, o texto talvez nos dê conta, resumidamente, de todo o sistema poético de seu autor, o que quer dizer: a equação – de natureza jamais exata – contendo processos e componentes teóricos revestidores de sua arte, seus elementos composicionais que, desde Aristóteles, integram o que se foi compreendendo por *poética*.

Poema como amostra, em seus sete versos curtos. Todavia, as sínteses nem sempre abrigam simplificações. A luz, que poderia iluminar o que dizem as palavras, está conectada à treva:

nessa penumbra, nesse velar/desvelar, o que é possível ver? O prodígio, diz o segundo verso, esse “ponto cego e informulável” a que a obra parece ir buscar a energia que a percorre (NAVA, 2004, p. 73). Diz? A literatura nasce muda – aparentemente –, mas vem de um núcleo sob o signo do silêncio; e silêncio, *lato sensu*, é também “[...] um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 11)<sup>24</sup>. O verso “diz” nesse transpirar, num deixar surgir pelos poros e frestas. Nas quebras e dobras (mesmo na breve ruptura do “pensamento”, quebrado na passagem do quinto para o sexto verso). Entre alfa e ômega, todo um território intermediário, assim como as fronteiras de transição entre manhã e noite, memória (passado/simbólico) e pensamento (presente/real). Os pares-ímpares *luz e treva, alfa e ômega, noite e dia, voz e silêncio*. O enigma da poesia nasce-morre (alfa e ômega) sob a luz-treva da linguagem, da escrita e das leituras. Mas como híbridos tão extremos podem propiciar repouso ao verso? Como buscar, em sua figuração (“sua” se refere a quê?, a seres?, a verso?), uma possibilidade de experimentar essa matéria, esse pensamento, essa memória tingidos de evocação e silêncio, se debaixo dele o abismo se abre? Pela escrita, pela leitura.

“Aqui”, diz o penúltimo verso – e abre-se um espaço, uma respiração, um vácuo antes da última declaração, porque o que se anuncia é desconcertante e paradoxal diante do que se anunciou –, “o verso repousa sua figuração”.

O dicionário Houaiss (2013) apresenta 8 significados para “repousar”; além dos mais correntes (“descansar, tranquilizar, dormir, aliviar”), constam ainda “jazer, estar sepultado” e ainda “fixar, ter base ou fundamento, estar estabelecido”. O verso em sua figuração: na visibilidade de seus grafismos, na forma informe de sua materialidade. Eis um anúncio de *certa* poética. Desse plasma de elementos intensivos o poema surge.

---

<sup>24</sup> Maior aprofundamento nas relações entre silêncio, linguagem e poesia será alcançado na Parte IV desta tese.

Aqui, na escrita do poema, matéria e pensamento “estão” com/nas palavras, e “Lê-las como poema significa restituir-lhes parte de sua materialidade perdida” (EAGLETON, 2010, p. 134)<sup>25</sup>. Aqui, na estrutura poema, em seu tempo, em sua rítmica, em sua espessura de vozes e intensidades, na leitura que aciona o texto, o verso diz e cala, desde seu nascimento, de modo genuíno e inaugural: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2008, p. 12). Se se toma o poema como um artefato de experiência genuína com/da linguagem, pode-se então dizer que a voz poética da leitura acima, e em tantas outras, pensa sua própria *materialidade em devir* enquanto escreve, problematiza a inquietação de ser, também ela, uma experiência de/na linguagem. Quando um outro poema diz “a palavra principia” (BRANDÃO, 2006, p. 15), antes de apenas nomear, evoca e convoca, trazendo “[...] para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado. [...] No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência” (HEIDEGGER, 2008, p. 16). E “A ausência/ não é o nada, mas o manancial” (BRANDÃO, 2006, p. 184), o simbólico.

Tais aspectos, complexos e ambiciosos, parecem convergir para um âmago da criação poética, em sua voragem, instância dos deslocamentos, dos trânsitos e intensidades, “lugar” em que trepidam fluxos de tempo-espço. A leitura depara-se com a possibilidade de procurar, então, vestígios, horizontes e registros dessa poética, até o ponto em que ela pressinta e anuncie o abismo, a oscilação, a ruína – tangidos de silêncio. E ainda: se a obra é feita de elementos, aqui “materializados” em palavras, que se “aliam” e evocam pensamento sob a luz-treva da linguagem (o “prodígio”), esta leitura intui que a poética hasseana, entre seus múltiplos movimentos e intensidades, propõe reflexões acerca da construção da obra enquanto problematiza a linguagem como propiciadora dos seres que repousam na figuração do verso. Como se percebe, esta leitura constitui-se um modo de acompanhar um percurso, ao longo do

---

<sup>25</sup> Na edição espanhola: “*Leerlas como poema conlleva restituirles parte de su materialidad perdida*”. Trad. nossa.

qual dispõe perguntas que o próprio poema oferece – e as formas para isso são diversas e, como se disse, desafiadoras. O poema oferece um raro estado de leitura; não será demais se um dia, num poema cujo título é nada menos que “Homenagem à literatura” (de 1976), deparar o leitor com esta advertência, este convite: “[...] só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único” (BRANDÃO, 2006, p. 235).

Assim é que talvez se possa dizer que “A poesia põe a linguagem em estado de emergência” (BACHELARD, 1993, p. 11). No início de *Obra Breve*, lê-se num poema de *Barcas Novas* (1967) que a manhã do poema não se dá pela vigência de um sol exterior: “Uma palavra/ palavra só/ a ergue” (BRANDÃO, 2006, p. 49). O que emerge no poema é o estado genuíno de linguagem a que se chama poesia (HEIDEGGER, 2008a, p. 12). Emergir que não é dar ao esclarecimento como revelação compreensível. Emergir num sentido daquele *cair para o alto* com que Heidegger (2008, p. 10) se aproxima das estruturas da linguagem – queda que “entreabre uma profundidade”. Os abismos existem ao redor. E emergir caindo, nos “precipícios que são os textos” (BRANDÃO, 2006, p. 171).

Treva e luz que mostram, a partir de um ponto cego ou informulável, o “princípio expansivo” da poesia, “a presença refutável mas insistente da ausência” que move seus sentidos (GUSMÃO, 2010, p. 11). A consciência da poeta parece a de quem busca e dá a ver a linguagem poética na frequência intensiva e singular, profunda, de sua matriz: a da “linguagem a repetir a sua origem, ou seja, a funcionar. A experiência que fazemos da poesia é, assim, a de uma origem perpétua, ou seja, a de uma origem que se repete, segundo a diferença da história” (GUSMÃO, 2010, p. 15). O poema como forma dessa experiência; nos limites internos – entre alfa e ômega –, mesmo amplos, em que a linguagem torna-se criação poética e prepara seres de matéria, pensamento e memória, atravessando tempos (manhã e noite) – inscrevendo-se na história como produtos de linguagem. O poema, nesse “revelar” que não se fecha, ou melhor, como abertura e gênese, é uma genuína manifestação da

linguagem: “É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo” (LEVY, 2011, p. 20). Nesse feixe de intensidades o verso fundamenta sua figuração: dá a ver-se numa forma poética.

Nascer do silêncio não significa manter-se nele. E é próprio do “espaço literário” que fale “como ausência”: por ser a linguagem, aí, literária, “Onde não fala, já fala; [...] Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (BLANCHOT, 2011c, p. 47). Por si só, memória e pensamento já são vozes em suas específicas vibrações. Rumores. O verso também se preenche do indizível das palavras. A falta lhe constitui, mas “não é uma lacuna, é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte” (BLANCHOT, 2011a, p. 14), às vezes insuspeita. Não é de um mutismo absoluto e infértil que o poema fala. Se a escrita é uma forma de ir para a morte, num lance suicida, esse percurso não se realiza no mutismo: “calar-se é uma maneira de expressão cuja ilegitimidade nos lança de volta à palavra. Além disso, é no interior das palavras que esse suicídio das palavras deve ser tentado, suicídio que obceca, mas não pode se realizar” (BLANCHOT, 2011a, p. 31). Dito de outro modo, “A morte não para se fazer comentada; sequer vivida. Para ser posta em uso [...]” (SANTOS, 2008, p. 109). Por isso, a poeta escreve.

A linguagem fala, nesse poema, porque ele fala genuinamente por meio de seu dizer poético inaugural, que evoca a intimidade de um surgir “coisa-mundo” (HEIDEGGER, 2008, p. 22) enquanto diz dolorosamente a partir do silêncio e tece imagens poéticas mesmo na aparente dispersão do que descreve; a voz do poema é a voz de sua imaginação poética “capaz de materializar [...] aquilo que estava em ausência” (SANTOS, 2008, 67), e “convoca para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado” (HEIDEGGER, 2008, p. 16). O que o poema diz está apenas numa proximidade, na distância que demarca a ausência: na palavra. Eis a matéria dos seres no poema. Aí o verso “repousa na sua figuração”, fundamenta sua poética. O filósofo de *Ser e tempo* acrescenta: “O repouso movimenta-se muito mais do

que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção” (HEIDEGGER, 2008, p. 23). Fiama o sabe: “Debaixo deste v/ erso o abismo murmura as nuvens baloçam” (BRANDÃO, 2006, p. 270).

Se pensamento, em poesia, é “a possibilidade de estar presente nas coisas, delas se afastando a uma distância infinita, [e isso] é função unicamente da realidade das palavras” (BLANCHOT, 2011a, p. 40), o poema funda essa distância ao evocar seres em sua ausência, fazendo emergir a fala de/a partir de relações complexas que não expressam um sentido – criam-no. Mesmo caótico, mesmo inapreensível em sua totalidade. Pensamento feito de memória, nas “topologias mentais”<sup>26</sup> do poema, que também evocam esquecimento, apagamentos, ressignificações – luz e treva, dia e noite.

O eu inscrito se eclipsa, mas só poderia falar nos termos que fala estando na misteriosa concentração de sua matéria, numa espécie de núcleo aproximado, pela escrita, de uma figuração mínima em que o verso se dá no isolamento de sua origem: “Dou de um verso ou de versos/ a parte que diz a aproximável impressão” (BRANDÃO, 2006, p. 426). Dá-se no entreabrir, no apontar de um “aqui” como a transição entre uma origem e uma vigência poética; numa aproximação, de velocidade desconhecida, por entre luz e treva, penumbra: o prodígio que se vê talvez seja apenas o mistério, uma sombra lírica. A iluminação precária sobre o que dizem as palavras. O prodígio: aquilo que, por princípio, parece estar em contradição com as leis do senso, ou da natureza; e ainda: feito *extraordinário*. Por isso não espanta a literatura, como poesia, nascer muda, vir de um núcleo sob o signo do silêncio – o que não significa que ela possa paradoxalmente continuar na mudez. Um espaço de transição reforça o aspecto dual do primeiro verso, entre alfa e ômega, nas fronteiras temporais de manhã e noite. Numa certa obscuridade, sob véus pares-ímpares. “Dou à perdição absoluta o poema” (BRANDÃO, 2006, p. 241), diz um verso de *Homenagem à literatura* (1976).

---

<sup>26</sup> Expressão de Roberto Corrêa dos Santos (SANTOS, 2008, p. 79).

O poema, nessa amostragem de seu surgimento como objeto de linguagem (ser de linguagem simulado na escrita poética), também fala por seus recursos técnicos. Um deles, por artifício linguístico que seja, pode ainda testemunhar um dos modos de fala da linguagem nesse poema. Uma espécie de cesura logo no primeiro verso promove um corte, uma incisão que quebra ou suspende a dinâmica do que o verso mostra per si. O verso é curto e se intensifica no uso do verbo “mostrar” que, entretanto, não se completa no objeto imediato, como se espera:

A luz e a treva que mostram o

Não sendo o caso de explorar, neste momento, os atributos sonoros em compasso com certa rítmica, destaque-se a suspensão violenta gerada pelo corte ao final “sem fim” do verso. O que a luz e a treva mostram? Mesmo o leitor mais aparelhado sente os efeitos dessa suspensão e os comprova no verso seguinte, pelo objeto inesperado “prodígio”:

A luz e a treva que mostram o  
prodígio.

Isso, no entender de Giorgio Agamben, mostra “o constante reinício da palavra, ou seja, a retomada da linguagem desde o vazio por ela mesma instaurado” (PUCHEU, 2010, p. 86). Maior amplitude se obtém, por esse recurso, no final do texto, quando o penúltimo verso, após um ponto final, isola o advérbio “aqui” e, além disso, deixa um espaço em branco antes o último verso:

Seres feitos de matéria e pensa  
mento feito de memória. Aqui  
  
o verso repousa na sua figuração.

Trata-se de uma espécie de cesura hiperbólica, potencializada pelo vácuo entre o que esse “aqui” pretende apontar – o que acontece “aqui”, no poema; que coisa se dá ou não. Uma metonímia do abismo configura-se nas articulações dos elementos formais, apontando a



abertura ou retomando o estágio inaugural da palavra ou uma anterioridade em que se “está absolutamente sem palavras perante a linguagem” (AGAMBEN, 2012, p. 40). A poesia manifesta num emergir de linguagem – a linguagem poética – é, assim, “essa abertura que nos leva a tocar a matéria da linguagem” (PUCHEU, 2010, p. 102). “Aqui”, nesse constelar de intensidades e imprevisíveis, o verso fundamenta sua figuração, sua origem e seus limites, na palavra que apresenta ou na que não encontra, no pensamento que se quebra (o antipenúltimo verso insinua também uma cesura de segundo grau, por assim dizer) para que ele se dê, se construa, na palavra que não se mostra de pronto: “O poema leva a palavra ao limite da linguagem, ao seu ponto cego, ao seu nascimento, ao silêncio inerente a ela” (PUCHEU, 2010, p. 104). Não deixa de ser uma experiência abismal.

No poema, qualquer busca é significante metafórico de uma busca pelo ser, projeto obviamente fadado a um horizonte que se afasta sempre, a um devir. No limite a que a linguagem conduz a palavra, talvez esteja o objeto isolado com feições de um *ser de linguagem*. Não o ser humano, mas uma sua configuração literária, porque “A escrita é um relato de alguém que já não é mais. Representação de um cadáver. Impotência do escritor. Solidão do escritor” (BARROS FILHO *et al*, 2005, p. 102).

## 2.2 SOLIDÃO NA ZONA DE METÁFORAS

*Como descrever a solidão pela continuidade  
dos versos, se são ambíguos?*  
Fiama Hasse

*entrar no lago escuro, não para o  
iluminar, mas para lhe conhecer a escuridão.*  
Gastão Cruz

A leitura dos poemas de Fiama Hasse põe o leitor em contato com uma *singularidade da própria experiência* de linguagem, marcada por atos de incompletude, de deslizamentos rumo

à procura de um corpo lírico, pontuada por vestígios de uma “solidão subjetiva” que participa de tal singular experiência e o efeito disso na obra.

Em *Visões Mínimas* (1968-1974), um poema, em seu contínuo presente, está dizendo:

#### **ZONA DAS METÁFORAS**

Estou só, na zona de metáforas  
(que é todo o pensamento),  
em nenhum resíduo nada exprimo  
(mas sempre metaforizo).  
Não sinto a solidão total  
dos poemas, talvez grutas,  
o mar quieto, nem silêncio.  
Apenas espero o outro,  
um amor esplêndido,  
alheio e desejável.

(BRANDÃO, 2006, p. 200)

Zona, lugar aí delimitado poeticamente: dínamo de metáforas e de pensamento. Mas é a partir de uma localização do eu inscrito que, dessa vez, o poema prontamente fala, a partir de coordenadas e de um *modus*: “Estou só”. E antes que se caia na tentação de pensar num estado de expressão dessa voz poemática, ela pontua “nada exprimo” e alerta “mas sempre metaforizo” (metaforizo a linguagem que aciono, metaforizo a mim mesmo pela transformação contínua), entre parênteses, como um segredo sussurrado e fundamental. Na ambiguidade e no convívio do paradoxo, tão comuns em poesia, o quinto e o sexto versos provocam: “Não sinto a solidão total/ dos poemas”. O que não redundaria necessariamente em dizer “Não estou só”; o poema, ele mesmo, é um objeto atravessado de elementos, fluxos temporais, discursos e significados que talvez impossibilitem tomá-lo por estrutura que irradie solidão total – o que quer que seja isso; talvez grutas, mar, um quase silêncio: relevos e frequências certamente. Aqui, o eu inscrito se diz só na zona de metáforas. Para quem já falava, num livro anterior “Digo a linguagem, seres,/ todavia: vivo dispersa” (BRANDÃO, 2006, p. 142), é de se esperar que esteja também multiplicado em vozes ao longo da obra, espalhado em outros espaços, e não seja um eu na solidão permanente.

No poema lido há um registro inicialmente caótico: estou só. Diga-se que o eu inscrito (considere-se essa modalidade do eu em suas múltiplas possibilidades) esteja “acompanhado” de alguma expectativa, algum desejo até, alguma busca de dimensões superestimadas e origem externa a si e à zona de metáforas: “Apenas espero o outro,/ um amor esplêndido,/ alheio e desejável”. Nem que seja aquele outro ser, muitas vezes projetado pelo próprio eu poemático, e que também experimenta certo “estado” de solidão a que chamamos leitura: “Entre todas as presenças, eu esperei/ a do leitor. Quis ver-lhe os cílios/ tremerem com a mancha poética” (BRANDÃO, 2006, p. 612). Portanto, não parece viável falar-se em solidão como ausência absoluta e perfeita. Apenas como *ausência presente*.

Em seu núcleo inapreensível, cuja atmosfera é a vasta “Zona das metáforas”, o prodígio surge entre luz, sombra e silêncio. Como corpo de linguagem no poema, seu falar genuíno não habita um lugar de *expressão*, mas o da evocação (HEIDEGGER, 2008, p. 12). Neste momento da leitura que se encaminha, pergunta-se: quais os efeitos, na obra, do “estar só, na zona de metáforas”, anunciados pelo eu inscrito do poema? E o que é aí esse “estar só”? A solidão é intensidade originária da criação numa linguagem poética? A gruta e o mar que o poema “seria” constituem metáforas da perturbação e do isolamento de um eu poemático em seu discurso obscuro, mas revelador de uma singularidade da experiência poética?

O transporte do significado de uma palavra à outra – metáfora –, por conta de uma analogia subentendida, foi chamado por Freud de “condensação” (FREUD, 1972; FERREIRA NETO, 2010, p. 106). Nas considerações psicanalíticas sobre o complexo de Édipo e sobre os sonhos, isso tem uma configuração bastante específica e obviamente direcionada<sup>27</sup>. Aqui interessa o aspecto da condensação que foca o significante metafórico: “aquele que substitui um outro significante” (FERREIRA NETTO, 2010, p. 106). A zona de metáforas do poema é todo o

<sup>27</sup> Tem a ver com o resumo, a fusão de conteúdo manifesto e latente no sonho. Relaciona tais conteúdos, resultado da combinação de vivências quotidianas e outras censuradas (Cf. FREUD, 1972).

pensamento, diz um duplo da voz, dentro dos parênteses. Aí nada se exprime; apenas gesta-se a matriz metafórica de outros grandes significantes metafóricos: mar, subterrâneo cavernoso, o silêncio não-silêncio. Ou seja, o poema vibra como exercício originário de linguagem, acionado pelo grande núcleo metafórico que gera e condensa significantes metafóricos, além dos já citados, como água, ave e a própria palavra metáfora. Analogias de analogias. Já que os “Por vezes/ [poemas] respondem-se/ ou correspondem-se” (BRANDÃO, 2006 p. 450):

### ROSAS 1

Considero à vista o poema  
uma gota de lodo. [...]  
Considero o poema o mar,  
com uma pasta arroxeadada  
no lugar mais adequado à água.  
Também tem um fundo  
de desperdícios, uma dimensão  
espaçosa cheia de cavernas  
solto, [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 277)

Poema de *Área Branca* (1978), que fala também de espaços amplos e desertos, sujos até, inabitados, imprecisos (gota e mar), em que o poema é, ele mesmo, metáfora de si. Semelhante ao anterior, não há, numa manifestação mais explícita, um eu a exprimir-se como tema extraordinário, a não ser como intensidade a buscar a construção da subjetividade inscrita, simulada no jogo da linguagem poética.

Uma das grandes metáforas em Fíama: o trabalho da escrita a partir de uma origem, na qual também uma busca subjetiva se dá. A pulsação metafórica deixa ver um sujeito inscrito por vir, por formar, não por se exprimir, pois que está convocado para uma proximidade, habita o centro obscuro da própria criação poética e por meio dela manifesta sua subjetividade larval: “Estou só, na zona das metáforas”. Esse rito de iniciação, na metáfora, supõe debater-se com as tentativas de dar voz a uma subjetividade que provavelmente terá as marcas de uma ausência, de que afinal a própria linguagem se vê acometida.

A matriz metafórica, num poema de *Era* (1974), aponta um outro significante metafórico singular; a noite-enigma surge como metáfora aí ressignificada: “[...] noite coincidindo com a metáfora [...] / por coincidência perfeita com a tradição do indizível e do invisível” (BRANDÃO, 2006, p. 161). A escuridão encontra o silêncio, outro significante metafórico, que se constituem marca e atmosfera da zona de metáforas. Se a formação de uma subjetividade inscrita requer da poeta que ela mergulhe na produção de textos densamente centrados na linguagem originária de sua poética, sua escrita experimentará o deslocamento rumo a um certo isolamento do *ser de linguagem* como objeto de descoberta, de revelação em processo – sempre falho. Esse tipo de apreciação sugere, sim, um posicionamento singular muitas vezes fora da doxa, da norma do senso comum – promotora de certa necessidade de convivência comunitária e coletiva –, que requer uma entrada num espaço, na escrita, de obscuridade e certa abstração composicional.

Em “Poética”, anteriormente lido, intui-se o emergir singular, a experiência originária da criação; provavelmente o eu inscrito, aqui na voz descritiva do poema, habita um intervalo de solidão, instante em que o enigma da poesia nasce-morre (alfa e ômega) sob a luz-treva da linguagem, da escrita e das leituras – e aí repousa, fundamenta sua figuração. Qual a base, o fundamento do ser? Onde jaz sua essência? Como acompanhar um percurso até esse *dar-se* do ser? Isso pode incluir, além do que já se disse, um entrar na cápsula de solidão sem, entretanto, desfazer/manter a condição de isolamento? Talvez na escrita literária, onde tudo parece artifício, simulação.

A poética hasseana, entre seus múltiplos movimentos e intensidades, propõe reflexões acerca da construção da obra enquanto problematiza a linguagem como propiciadora do(s) ser(es) que repousa(m) na figuração do verso; a leitura pode ser, inicialmente, um ato solitário, por assim dizer, porque o leitor é, como diria Maria Velho da Costa, “a mão da leitura” (GUSMÃO, 2010, p. 24). Não será demais se um dia, num poema cujo título é nada menos

que “Homenagem à literatura” (1976), deparar o leitor – também em construção – com esta advertência: “[...] só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único” (BRANDÃO, 2006, p. 235).

A solidão é ilegível a olho nu. Talvez irregistrável. A própria definição do termo supõe dificuldades num contorno do que seja, de fato, solidão. Estado? Sentimento? Lacuna intransponível? Muitos estudos delineiam rapidamente o que seria isso, ou o equacionam dramaticamente: “A solidão é nossa condição. Um fato. Também um fardo” (BARROS FILHO *et al*, 2005, p. 109); e partem logo para os sintomas, como melancolia, tristeza, marasmo e náusea. Ler a solidão do outro, por meio de tantos filtros e saberes. Talvez se cada um pudesse ver-se em sua própria experiência singular de solidão.

Estar só consigo mesmo, como temia Victor Hugo (“Todo o inferno está contido nesta única palavra: solidão”) – mas aí a solidão seria extremamente povoada por tudo aquilo que se quer compreender por “inferno”. No eu, continue-se com Hugo, não estariam todos os demônios? E estar consigo, com seu eu e tudo o que isso pluraliza e engloba, é estar só *lato sensu*?

Ou então chama-se solidão o “bastar-se a si mesmo”, como quis Schopenhauer (2012, p. 24). O *si mesmo* é um problema de mins (NASCIMENTO, 2008, p. 127-129). Há suposições de um *estar retirado do mundo*; o mundo-eu é exclusivo, sem conectivos e sondas? No caso de ser possível chegar ao eu, pode ser que haja lá o buraco, o vazio, a negação constitucional (LACAN, 1990, 1990b).

Algumas definições e aspectos do termo – porque não é este um estudo de amplo espectro etimológico ou de aprofundamento psicanalítico. Na península ibérica, a oficialidade data *solidão* de 1525:

**solidão**

**1** estado de quem se acha ou se sente desacompanhado ou só; isolamento

**2** caráter dos locais ermos, solitários

**3** local despovoado e solitário; retiro

**4** vasto espaço ermo, sem população humana

**5** sensação ou situação de quem vive afastado do mundo ou isolado em meio a um grupo social

Etimologia

lat. *solitūdo, īnis* 'solidão, retiro; desamparo, abandono'; ver <sup>2</sup>*sol(i)-*; ocorre a f. *soidão*, com perda da consoante líquida; f.hist. 1525 *solidã*, 1635-1688 *soledão*, 1697 *solidão*. (HOUAISS, 2013)

Palavras como *estado* e *sentimento* encabeçam, já se disse, seu significado, que se estende a *caráter, espaço, situação* etc. Desamparo, abandono, isolamento levariam à melancolia, termo conhecido pelos gregos há séculos (conforme a etimologia), e desde sempre vinculado a patologias físicas e psicológicas, mas também favorecedor da meditação:

**melancolia**

**1** *hist.med* ant. mal derivado do excesso de bile negra, que levava os indivíduos acometidos à lentidão, tristeza e prostração

**2** *psicop psiq* estado mórbido caracterizado pelo abatimento mental e físico que pode ser manifestação de vários problemas psiquiátricos, tendendo hoje a ser considerado mais como uma das fases da psicose maníaco-depressiva

**3** estado afetivo caracterizado por profunda tristeza e desencanto geral; depressão [...]

**4** p.ext. sentimento de vaga e doce tristeza que compraz e favorece o devaneio e a meditação

« a m. foi um tema poético e literário bastante comum entre os pré-românticos e os românticos » [...]

Etimologia

gr. *melagkholía*, as lit. 'condição de ter bile negra', donde 'humor negro, melancolia', de *mélas, aina, an* 'negro' + *kholé, ês* 'bile'; [...] f.hist. sXIII *melanconia* acp. de MED ant., sXV *melancolia*, 1858 *melancholía* 'estado soturno da mente' [...]. (HOUAISS, 2013)

Em *Luto e Melancolia*, Freud esclarece: “A melancolia, cuja definição conceitual é oscilante, mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se sob várias formas clínicas, cuja síntese em uma unidade não parece assegurada [...]” (FREUD, 2011, p. 45). De qualquer forma, os aspectos mais destacados na reação melancólica pelo mestre da psicanálise dão conta de uma psicopatologia em quase tudo distante dos fundamentos de criação artística: “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento

do sentimento de autoestima” (FREUD, 2011, p. 47). Não parece ser desse tipo de sintoma que a solidão criadora tira proveito. A não ser que, antes desse estágio, dê-se a sublimação:

Tanto para Freud quanto para Jung, a solidão ou o isolamento social encontram-se intimamente ligados às doenças mentais, isto é, aos sintomas neuróticos e psicóticos. Somente nos indivíduos mais saudáveis, do ponto de vista psicanalítico, é que é possível a solidão, como consequência da sublimação. Neste último caso, estaríamos diante de uma solidão normal e produtiva, no aspecto cultural; seria uma forma saudável de lidar com a ansiedade de castração e de separação. (WINNICOTT, 1983, p. 33)

Não obstante as datas mencionadas (séc. XIII e ano de 1525), autores como Homero, Hipócrates, Aristóteles, Ovídio, Cícero e Sêneca já falavam em estados e situações que corresponderiam ao que se chama – com todos os riscos da aproximação –, na cultura latina, solidão; é quando seres humanos estão “reduzidos à existência nua e crua” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 14). Fala-se num estado de extrema separação, de desvínculos, de não-identificação. Muito antes de a psicanálise ter sido sistematizada por Freud, filósofos e autores tentaram aproximar-se de noções que viriam a ser equacionadas no termo solidão. Por isso procede buscar num dicionário de filosofia o seguinte verbete:

SOLIDÃO – Isolamento ou busca de melhor comunicação. No primeiro sentido, a S. é a situação do sábio, que, por tradição, é perfeitamente autárquico e por isso se isola em sua perfeição. Afora esse ideal, o isolamento é um fato patológico: é a impossibilidade de comunicação associada a todas as formas de loucura. Em sentido próprio, contudo, a S. não é isolamento, mas busca de formas diferentes e superiores de comunicação. (ABBAGNANO, 2012, p. 430)

Situação do sábio, fato patológico associado à loucura e busca de forma diferente e superior de comunicação, estar sozinho com o falar. Parece que solidão seja um composto cujas faces complexas se mostram conforme o efeito detectado. Um mesmo eixo: o isolamento.

Arthur Schopenhauer (1788-1860), que Nietzsche chamou de “o cavaleiro solitário”, evoca Goethe para concluir que é preciso ficar, já se disse, “reduzido à existência nua e crua” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 14); evoca Cícero, em seu princípio de “bastar-se a si mesmo”, e Aristóteles, para quem “A felicidade pertence àqueles que bastam a si mesmos”



(SCHOPENHAUER, 2012, p. 24). Não há maiores esclarecimentos, no texto do pensador, sobre como seja possível chegar a tal estágio. O discurso provavelmente fala de um *self* poderoso e ideal. Em seus aforismos, ele condiciona uma unidade do ser, o ser-se, e a liberdade à solidão (SCHOPENHAUER, 2012, p. 25). A convivência social é colocada como danosa; a sociedade “não permite que sejamos nós mesmos” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 26). O uníssono perfeito do ser para si mesmo, assim como os estados de intensa tranquilidade, só seria acessível na solidão: “A paz verdadeira e profunda do coração e a perfeita tranquilidade mental, esses bens supremos na terra depois da saúde, são encontráveis unicamente na solidão e, como disposição duradoura, só no mais profundo retraimento” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 27), razão pela qual seria necessário ao indivíduo “aprender a suportar a solidão” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 28). Não se trata de uma empresa tão simples: “[...] o que faz dos homens seres sociáveis é a sua incapacidade de suportar a solidão e, nesta, a si mesmos” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 28-29). E “[...] só na solidão o ambiente que nos cerca corresponde à importância exclusiva, à singularidade que cada um tem aos próprios olhos [...]; a solidão é de fato o estado natural de cada um [...]” (SCHOPENHAUER, 2012, p. 34). O filósofo alemão chega a mencionar desvantagens no prolongamento da solitude, mas nada, segundo ele, compara-se aos males da convivência social. O segredo da felicidade, da unidade do ser, estaria na consciência e no processo que leva o indivíduo a bastar a si mesmo.

Søren Kierkegaard (1813-1855), em seu *Diário*, diz que “O solitário [...] é como uma bomba de sucção” que levaria à “transcendência” e à “autenticidade interiorizada” (BERARDINELLI, 2007, p. 136); bomba por cujo gargalo estreito o mundo não passa, ou não acompanha o ser que se encaminha para a dimensão de seu estar só. O problema é que esse ser suga algo, e o movimento rumo ao chamado “eu” pode não significar uma separação tão radical e absoluta do mundo. O eu seria um conglomerado, e a solidão pode significar um

convivência mais concentrada e autoconvergente de seus constituintes – isso certamente é mais específico e singular do que a experiência contrária, a do convívio coletivo e dado como não solitário.

Essência do ser: assim a escola existencialista compreende a solidão. Uma pessoa nasce e morre sozinha, e atravessa o mundo como ser essencialmente só. O disfarce disso seria o convívio social. O filósofo Jean-Paul Sartre fala de uma epistemologia da solidão, e esta seria parte indissociável da paradoxal condição humana entre o desejo consciente do homem de encontrar um sentido no isolamento e do vazio do universo (Cf. CARTER, 2000). Para outros existencialistas, a solidão é um estar fora do necessário processo de pertencimento. Os efeitos geralmente apontados se relacionam à produção de uma fala não compartilhável, à criação de um mundo discursivo e simbólico em um nível de singularidade que se distancia dos fluxos correntes das práticas estabelecidas no coletivo, rumo a certo obscurantismo.

De qualquer forma, como se disse, há um aspecto no ser solitário que interessa diretamente a esta leitura: o que vincula o ato criador à solidão, e em escrita poética o surgimento de objetos marcados por singularidade e obscuridade. As discussões consideram agora o ensaio “Quatro tipos de obscuridade”, do crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007, p. 123-142), com destaque para o tópico *solidão e singularidade*.

Alguns escritores de ficção literária tematizaram solidão ou dela fizeram quesito para seus trabalhos estéticos. Ovídio, por exemplo: “A escrita de poemas requer paz e solidão” (1997, p. 45). Não consta que o poeta tenha usado a palavra que derivou exatamente “solidão”. Os dicionários etimológicos portugueses dão conta de seu surgimento (ou de sua oficialidade) em 1525. Provavelmente ele se referia ao nível de concentração a que o artista da escrita deve se submeter a fim de produzir poemas. Quanto a ter paz, isso é outra história; assunto para

ocasião diversa desta aqui proposta, porque o estado de perturbação dos “espíritos” poéticos demanda longa discussão.

Horácio teria tematizado, em seus escritos, alguns aspectos da chamada solidão<sup>28</sup>. Shakespeare, no “epílogo trágico” de sua obra, encena em *Coriolano* a solidão político-dramática de um rei inimigo de si mesmo: “A tragédia de Coriolano é não haver lugar para ele na comunidade social, seja dos vólcios ou dos romanos” (BLOOM, 2001, p. 706). Pascal, Baudelaire, Kafka – cada um a seu modo. Emily Dickinson levou a cabo uma proposta radical de reclusão ao passar mais de 20 anos sem sair de casa ou receber visitas; seu livro *A branca voz da solidão*, aliás, é singular testemunho dessa fase (DICKINSON, 2009). O narrador de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, assinala, entretanto, o exercício de isolamento como um tormento: “[...] mas para quem está fora de si nada parece mais detestável do que retornar a si mesmo” (MANN, 2010, p. 44). Em *A hora da estrela*, outro narrador declara: “Minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem de grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite” (LISPECTOR, 1998, 21). A estrela é, como se sabe, um corpo celeste que encarna, de certa forma, a solidão; foi tema para versos de Manuel Bandeira: “Vi uma estrela tão alta/ Vi uma estrela tão fria/ Vi uma estrela luzindo/ Na minha vida vazia/ [...] Era uma estrela sozinha” (BANDEIRA, 2009, p. 45).

Há vozes poemáticas que se contorcem na dor de estar-se consigo, mas reconhecem nessa experiência de concentração (ou dispersão, afinal pode se tratar de uma amplitude aberta à profundidade) um passo rumo ao pensamento, a uma *epistéme* em si e do mundo:

Dói-me quem sou.  
E em meio da emoção  
Ergue a fronte de torre um pensamento  
É como se na imensa solidão

---

<sup>28</sup> Na poesia da modernidade, “Não se trata mais, como no passado, de uma obscuridade acidental e sumária, como aquela mencionada por Horácio [...]” (BERARDINELLI, 2007, p. 133), mas intencional.

De uma alma a sós consigo, o coração  
Tivesse cérebro e conhecimento.

(PESSOA, 1994, p. 70)

No poema, aliás, o eu muitas vezes se diz só, universalmente solitário: “Estou deitado no meu poema. Estou universalmente só,/ deitado de costas” (HELDER, 2006, p. 40). E Fiama Hasse escreve: “Qualquer presença assinal[a] as múltiplas ausências” e “A ausência não é o nada, mas o manancial” (BRANDÃO, 2006, p. 162; 184) – não a mudez ou o silêncio absoluto. A poeta persegue, dentre outras coisas, a metáfora mais densa e incompreensível em sua íntegra (BRANDÃO, 2006, p. 234), e reconhece “o sigilo das frases” (BRANDÃO, 2006, p. 197) “Dou à perdição absoluta o poema” (BRANDÃO, 2006, p. 241). E ainda: “Ensombrecem-me não as vozes, mas os poemas/ [...] Como descrever a solidão pela continuidade/ dos versos, se são ambíguos?” (BRANDÃO, 2006, p. 181-182).

Trata-se, enfim, apenas de algumas ilustrações, talvez as mais explícitas. Os textos literários são atravessados de fluxos e discursos, saberes e diálogos. Por isso é possível que se recupere, aqui, o ensaio de Alfonso Berardinelli, que propõe quatro tipos de obscuridades em poesia, dentre as quais a singularidade e a solidão, para uma discussão a respeito do que se falou acima – solidão, escrita poética, obscuridade.

Inicialmente é preciso lembrar que o próprio Berardinelli pondera:

[...] clareza e obscuridade são conceitos relativos. Só se é claro ou obscuro para alguém, para um público determinado, com suas competências literárias e expectativas, como diriam os teóricos da recepção. Quanto às características exclusivamente textuais, clareza e obscuridade não têm muita consistência. Não são qualidades intrinsecamente estáveis.

(BERARDINELLI, 2007, p. 127)

A obscuridade na escrita poética pode alcançar níveis agudos e diferenciados de poeta a poeta: “Cada poeta é obscuro (e claro) a seu modo” (BERARDINELLI, 2007, p. 131). Nessa hipótese, as obscuridades seriam tantas quanto os autores. Como em Paul Celan: “Nos rios ao

norte do futuro/ lanço a rede que tu/ hesitante lastreias/ de sombras escritas com/ pedras”  
(*apud* GADAMER, 2005, p. 61). O eu lança uma rede de sombras escritas, num ângulo  
cardeal extremo do futuro, rumo a uma espera, um norte. E um ponto crucial:

Ora, o arco artisticamente tensionado deste poema [...] repousa sobre o fato de que o  
Eu não esteja sozinho e que não possa, sozinho, conduzir a bom termo a pesca do  
peixe. Ele necessita do Tu. [...] Tu que eu sou em face de mim. [...] Quem sou eu e  
quem és Tu? É uma questão a que o poema responde à sua maneira ao deixá-la  
aberta. (GADAMER, 2005, p. 63-65)

Na análise de Hans-Georg Gadamer, nem tudo na poesia de Celan – ou de outros poetas,  
acrescentamos – “pode ser convertid[o] em algo sensível” (GADAMER, 2005, p. 63). Uma  
certa obscuridade, um certo mistério indecifrável restará; ao poema não se deve perguntar o  
que seja, em sua totalidade: “É evidente que aquele que fala não saberia nomeá-lo”  
(GADAMER, 2005, p. 68).

Parece que a modernidade teria transformado a obscuridade em selo de qualidade e resultado  
positivo de certo esforço linguístico e estético:

A modernidade, definida como obscuridade e ingovernável polivalência semântica,  
se transforma, desde então, em selo de qualidade, garantia formal e jargão da  
modernidade. Se a poesia moderna nos oferece um exemplo de linguagem  
totalmente fechada em si mesma, cuja mensagem não é comparável a nenhum dado  
da experiência empírica nem do autor nem do leitor, então essa linguagem não é  
apenas um sintoma ou denúncia de um estado de estranhamento individual e  
histórico que não cabe aos autores resolver. A impenetrabilidade e a  
intraduzibilidade da mônada “lírica moderna”, sua natureza, por assim dizer,  
meteórica, desumana (extra-humana ou super-humana), torna-se, ao contrário, um  
resultado positivo. Os procedimentos de estilização abstrata se constituem em  
mecanismos para produzir e reproduzir objetos textuais que se legitimam graças à  
própria impenetrabilidade. (BERARDINELLI, 2007, p. 130)

Projeto de modernidade bastante sustentado por críticos que estavam “preparados para  
explicar o inexplicável” (BERARDINELLI, 2007, p. 131), esse conjunto de procedimentos  
garante a dita obscuridade na poesia moderna, que nasce

[...] da recusa do otimismo idealista e histórico, da fratura em relação a todo  
iluminismo [...]. Não só as luzes da razão não governam a realidade, mas tampouco

dominam ou iluminam inteiramente a própria razão. Nesse sentido, esconder-se em um ambiente velado pela obscuridade (ou seja, a não universalidade imediata da poesia) representaria aquilo que, na razão, escapa à racionalização. (BERARDINELLI, 2007, p. 132)

O crítico italiano propõe a hipotética subdivisão em quatro tipos, e aponta a poesia como experiência estética e singular, entre todas as artes,

que reivindica experiências de *singularidade e solidão*. Opõe o *mistério* e a *profundidade* insondável à racionalidade superficial dos fatos (ou aos fatos racionalizados). [...] Elabora, enfim, uma língua especial, privilegiada ou intencionalmente doentia, que se distancia da língua instrumental e comunicativa: [...] narcisicamente introvertida, fria e definitiva como uma lápide tumular, ou impenetrável como um jargão esotérico. (BERARDINELLI, 2007, p. 133)

Seria a obscuridade uma intensidade que “[...] força a linguagem poética sempre para alguém ou além da comunicação social predominante, rumo à utopia ou ao silêncio, à afasia ou ao idioleto” (BERARDINELLI, 2007, p. 133). A solidão seria o estímulo a partir do qual o poema rumaria à obscuridade, pela voz de um eu solitário lapidando sua singularidade, aprofundando-se nela e lançando radiações à linguagem (BERARDINELLI, 2007, p. 134). Aliás, desse atrito nasceria uma relação de embate: “Se não é de todo inefável, a experiência do indivíduo solitário e segredado em si mesmo só poderá ter uma relação difícil com a linguagem [...]” (BERARDINELLI, 2007, p. 135), em versos minados por alguma dissolução: “Não tenho gestos, nem presença,/ não sou ninguém que escreve” (BRANDÃO, 2006, p. 312). Às vezes essa relação conflituosa é dada explicitamente:

#### O COMEÇO DA OBRA

Na manhã tão densa como a noite  
encontrei o amanhecer perdido. [...]  
A agonia para além  
do vidro. [...] Gota a gota agonizo.  
Esta obra está em ruína. [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 408)

Pode ser que, com Fíama, ocorra o que Berardinelli vê em Hölderlin, Leopardi e Baudelaire, em cuja obra [...] “solidão e singularidade não chegam a produzir uma linguagem poética

obscura em si mesma (exceto acidentalmente). Neles, a descoberta lingüística da solidão ainda ocorre [...] à sombra de uma tradição que parece interromper-se [...], mas na qual eles cresceram”. (BERARDINELLI, 2007, p. 135)

É preciso lembrar que se está supondo, com Heidegger (2008), a possibilidade de haver na linguagem, e na linguagem poética, um ser. Eduardo Lourenço foca essa dúvida que abala o eu inscrito: “O poeta é aquele que escolheu ter um ser através da sua linguagem. Isso pressupõe que a linguagem possa dizer o ser. Por essência a poesia nunca duvidou disso, ou duvidou afirmando-se através dessa dúvida” (CRUZ, 2008, p. 9). A solidão, como querem muitos que a definem, seria, no poema, apenas uma possibilidade. Ou seria a solidão outra das metáforas que aí convivem.

Em Fiama Hasse a singularidade da experiência de isolar-se em torno do pensar o eu inscrito é o exercício de isolar-se em torno da linguagem, especialmente a linguagem poética, pela qual o ser poderia se dar.

Mas há um problema. Ao ler Paul Celan, em *Hausto-Cristal* (1965), Hans-Georg Gadamer pergunta “Quem sou eu, quem és tu?”, e adverte: “[...] nunca se pode dizer corretamente [...] quem é o eu do poema. O poeta não fala apenas de si mesmo, e por isso é um poema. Eu, como leitor, não posso me diferenciar dele, como locutor. Trata-se de um poema, pois este “eu” somos todos nós” (GADAMER, 2005, p. 15). Eis uma questão em aberto, concluirá Gadamer. Se o eu aponta um nós, o poema também aponta para fora (obviamente categorias como “leitor”, “autor”, “tempo”, “contexto” são “previstas” no tecido esgarçado da escrita, o que não impede que sua consideração contenha resíduos nocionais vindos de um fora a que se chama real experienciado). Isso quer dizer que diálogos com princípios socioculturais, filosóficos, antropológicos, artísticos se deem nessa atmosfera convulsa poemática.

Muitos poemas de Fiama, entretanto, fundam-se na dúvida em torno de um eu de/na linguagem, o que coloca o eu inscrito em afastamento, ou isolamento; isso transparece na linguagem poética que se concretiza na superfície da escrita, marcada por alguma obscuridade e abstração.

Como a *busca por si*, na escrita, não é tarefa simples, a voz do poema também registra sua peregrinação incerta. Em *Era* (1974), a voz do poema admite: “Digo a linguagem, seres, todavia: vivo dispersa, era. (A era)” (BRANDÃO, 2006, p. 142). Que gesto rigoroso, afinal, sustém um sujeito inscrito que vive disperso?

O gesto da escrita poética, uma experiência também singular da linguagem, aqui dita linguagem poética. Trata-se de um gesto abalado por sísmicas de toda ordem, está claro. Por ele, o sujeito simulado na escrita experimenta a complexa e controversa singularidade de *estar só* quando o poema o inscreve na zona de metáforas – único modo de tentar submeter a economia simbólica desse cindir originário ao flagrante da leitura. Se não há nesse gesto a obscuridade sistêmica e refratária de uma certa leitura da tradição, mesmo moderna, há de algum modo uma amostra de como se trata, aqui, de uma aproximação da obscuridade constituinte das buscas poemáticas. Mesmo quando o poema parece falar de outra coisa:

#### ELÍPTICA DA CADEIRA

Nenhuma ideia mais elementar  
do que a desta cosmogonia. Tão parada  
na sua trama de verga. Ao sol  
por coincidência curvo. Por acaso  
assente no chão que absorve  
a cor. Minha cadeira efêmera.

(BRANDÃO, 2006, p. 461)

Em complemento ao que se disse nesta tese, nas páginas 88 e 89, a elipse é o espaço elementar reservado ao sujeito/poeta inscrito, ainda que seja, na verdade mais pronunciada do texto, propriedade da cadeira; lugar movediço, exposto a absorções de lances do acaso. E se



uma tentativa de síntese direcione tal elíptica a “Minha cadeira efêmera”, resta acrescentar, pelo que se disse aqui e nas referidas páginas anteriores, que não é apenas a cadeira que é efêmera, mas também o eu em sua torção projetiva, sob o sol curvo do olhar e do olhar-se, que a singulariza como momento poético. A trama delgada e flexível (“de verga”) é a rede metonímica de uma subjetividade inscrita no chão do poema, efêmera porque dispersiva na absorvibilidade de intensos fluxos que agem sobre ela. “Parada na trama” é apenas uma das perspectivas possíveis dos segmentos elípticos – ou versos “desta cosmogonia”.

À sombra da cadeira, ou obscurecido por ela, o sujeito elíptico, subentendido nas tramas do discurso poético. A etimologia do termo, do grego *elleiptikos, ἑλόν*, também dá como “defectivo” o objeto marcado por elipse. De qualquer modo, a elíptica dessa escrita também contorce a leitura, tensionando-a para a experiência da obscuridade numa cosmogonia (a origem) que busca o princípio inalcançável de uma gênese poética a qual inscreva, mesmo solitária e brevemente, o sujeito no corpo do poema.

A escrita é ilegível a olho nu. Nenhum olho está despido quando comparece diante de um texto. Não é possível estar-se absolutamente só. A solidão é uma ficção? Uma experiência fictícia? Talvez se for um poema, em que se apresenta a experiência singular de um ser de linguagem. Aí onde os versos são a síntese de sínteses experienciadas ou simuladas, a leitura – também um ato de certa solidão – pode encontrar o estranhamento e a incomunicabilidade da poesia escrita.

A solidão tem vozes. “Não estamos sós. Compartilhamos solidão” (BARROS FILHO et al., 2005, p. 91). A leitura e o texto: compartilhamento de solidões. Em um poema escrito em primeira pessoa, “Homenagem à literatura”, lê-se:

Posso dizer que o poeta imorredouro  
É o que introduz na língua a metáfora mais densa.  
Cada metáfora é na sua íntegra incompreensível

O que a torna fundamento de toda a diferença.  
 Que à medida que os anos e os vocábulos se acumulam  
 Mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas  
 E que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.

(BRANDÃO, 2006, p. 232-235)

## 2.3 SISTEMAS CO-MOVIDOS

Num texto fundamental do livro *Homenagem à literatura* (1976) – curioso título em que o aglomerado dos termos já funciona como dínamo para singularidades poéticas –, em quatro longas estrofes, pode-se encontrar espreado esse o eu multiforme inscrito que se diz e é dito em sua materialidade, ou na tradução desta, em forma de poema:

### HOMENAGEM À LITERATURA

O retângulo da ravina está sob o teu corpo<sup>29</sup>  
 há uma luz sem recantos, a razão duvida  
 de que os símbolos não sejam sempre as razões  
 verosímeis dos movimentos da voz, do ouvido, comovidos  
 pela presença da imaginação em todas as obras. Basta o vapor  
 que desliza sobre os bordos da ravina sem jamais enevoar  
 o teu corpo que tem outra espessura e o latejar solitário  
 do animal que não foi ainda transcrito para a gravura.  
 Basta a areia ocre ter sido destruída pelo ácido mate  
 e nada ter corroído o teu corpo que pulsa ou que adormece  
 para eu dizer que tudo é díspar, que aprender a transformar  
 as formas entre si é tornar inteligente a linguagem para a História,  
 e tornar histórico todo o corpo a quem a carência faz amar  
 substâncias podres e faustosas, a quem o delírio mostra

---

<sup>29</sup> Há, de fato, um espaço maior entre cada verso desse poema; um respiro, uma dilatação ainda a ser mencionada adiante.

a forma tosca ou difícil dos objectos, que estão  
sobre o teu corpo sem que cirros de nuvens o arrefeçam  
porque a fatal imaginação te distingue a meus olhos  
da cor térrea com que a ravina pertence ao pensamento da História.

Voltado sobre o flanco tu próprio ainda ignoras  
que já houve a ameaça da queda do teu corpo  
sobre ondas de rochas, pedras cáusticas, um tronco áspero oblíquo,  
um corte no terreno que revela o sulco a percorrer até à cordilheira  
a que eu te disse ter sido um dia espelho sombrio da tua voz.

O rectângulo da ravina que está sobre o teu corpo  
tem como a vida certos dias a cor espessa cinzenta  
por sinestesia, que dilui a cor da água corrente  
que deveria nascer entre as fissuras. Estas avencas  
hão-de desenhar nódoas nos traços distintos da tua pele  
ou mesmo esconder a silhueta que ao longo do monólogo  
se esvai ou regressa. Perguntarei se partilha  
vida das figuras ou se figura a vida  
de que participo como outro espelho, imagem filosófica.

Estou a sentir que qualquer descrição acrescenta  
o tempo de que disponho para viver e ao qual  
a consciência me concede um prazo divino  
para pensar. A litografia que na parede me é dada  
pelo autor como outro ser, o meu próximo,  
para que eu o possa expandir ao limite, conceito de divino.  
Mas eu sei que foi o teu corpo que a transformou

em termo de comparação, porque ela em si, nos tons baços,  
 não estava destinada a exprimir-te. Sobretudo depois do abandono  
 a que vos votei pensando apenas na duração da vida,  
 na brevidade da imagem vil do ocaso humano,  
 já há muito associado ao do astro, tão pungente  
 como ele porque duvido da verdade de ambos. Somente  
 me faltava duvidar da presença descrita do teu corpo  
 com as sombras da meditação sobre a verdade.

Assim o silêncio, reposteiro da noite inédito  
 até à ode à noite, reafirma toda a distância entre pensar  
 e estar. Posso dizer que o poeta imorredouro  
 é o que introduz na língua a metáfora mais densa.

Olhara o rectângulo da ravina que está sobre o teu corpo  
 para dizer que é a metáfora que constitui a língua pátria  
 e que cada metáfora é na sua íntegra incompreensível,  
 o que a torna o fundamento de toda a diferença.

Que à medida que os anos e os vocábulos se acumulam  
 mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas  
 e que só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único.

(BRANDÃO, 2006 p. 232-235)

A homenagem à literatura é a mais visceral possível: está na própria vigência deste poema, em seu dar-se verso a verso, em seu manifestar-se como emergência de linguagem. A literatura é mencionada no título, o que já torna peculiar a homenagem; um texto literário homenageia seu universo potencial. Como será possível? Justamente porque o poema não quer comunicar dando uma certa mensagem, mas homenagear *sendo*: “[...] exige estar

presente em sua manifestação de linguagem” (GADAMER, 2005, p. 11). Aqui isso se dá pela tradução de palavras poéticas, pela emergência desse *manifestar-se*. Por isso “tudo é díspar” nessa transformação de formas – a literatura – que torna “inteligente a linguagem para a História”.

O primeiro verso (“O rectângulo da ravina está sob o teu corpo”) já põe em cena três elementos que reaparecerão, de vários modos, ao longo do poema: rectângulo, ravina e corpo. Mas antes de observá-los com mais vagar, é preciso diminuir o passo diante desse tu a quem a voz poemática se dirige. É de se perguntar “Quem és tu?”, ao modo de Gadamer (2005) em suas leituras dos textos tardios de Paul Celan. Seria a própria literatura, afinal homenageada? Pode ser: luz sem recantos, diz a estrofe, inapreensível pela razão que refrata os sistemas simbólicos e movimentos de voz vibrados e co-movidos pela imaginação – transformados; corpo que tem ritmo e outra espessura, é díspar e pulsa num latejar de *ser em devir* (“animal que não foi ainda transcrito”) ou silencia (“adormece”); aprendizagem da multiforma, da busca e do borrão entre os limites estabelecidos das conformações (“aprender a transformar/as formas entre si”), possibilidade de inteligência na/da linguagem para também historicizar o corpo como signo – e ocorre aqui aquela pergunta-reflexão de Roland Barthes: “[...] a literatura não é aquela linguagem particular que faz do sujeito o signo da história?” (BARTHES, 1970, p. 80).

Esse tu pode ser a literatura: em que os sujeitos inscritos têm a marca da carência (o eu é sempre insuficiente), mesmo em configurações de falta ou fausto, a marca distintiva e “fatal da imaginação”, e cujo corpo, dizem os três últimos versos da primeira estrofe, não repete, entretanto, aquele dado pela doxa, às vezes pela História. Corpo sob cuja forma está a ravina, torrente de água que cai de um lugar elevado: a leitura? Os fluxos de significados e sentidos? As camadas de tempo e história? Altura que entreabre profundidades, repita-se com Heidegger (2008, p. 10). Torrente, escoamento de grande concentração de água, o trabalho

erosivo pelas encostas, entre as fissuras, na geomorfologia do poema: afinal, o dizer genuíno do poeta lhe permite introduzir “na língua a metáfora mais densa” e expandir o limite, erodir os discursos oficiais, fluir mesmo congestionado (como o título do livro: *Homenagem à literatura*), no tumulto e no atrito (“sobre ondas de rochas, pedras cáusticas”), fluxo que “esvai ou regressa”. Esse tu pode ser a literatura: corpo em que também se escondem ou se multiplicam vozes e silêncios, e em que, pergunta o poema, “se partilha/ vida das figuras ou se figura a vida de que participo como outro espelho”. Pode ser: mas “à medida que os anos e os vocábulos se acumulam/ mais incompreensível me torno para os detentores de outras técnicas” – lê-se ao final do texto. O leitor único, esperado pelo poema, precisa deixar-se atravessar por essa emergência de linguagem poética, conviver com os abismos inaugurados pelo poema. Se o tu aí evocado chega a ser a própria literatura, eis uma manifestação de linguagem que busca na própria linguagem, em sua genuinidade poética, o ser inscrito em seu dizer inaugural.

Não é demais lembrar que, além de poeta, Fíama foi professora de literatura e filologia, sempre às voltas com reflexões sobre escrita, criação literária, linguagem. Essa consciência pode participar das formatações que levam às complexidades de seus poemas. Também é possível admitir que, embora as investidas de discursos analíticos externos e explicações conceituais não possam esgotar o conteúdo de uma produção poética, diz Raquel Abi-Sâmara (GADAMER, 2005, p. 10), os poemas da autora de *Obra Breve* concentram saberes que certamente dialogam com outros discursos, tangenciam saberes não-poéticos.

De volta ao texto, advertidos de que “A literatura é o lugar das contradições e dos desacordos” (BLANCHOT, 2011, p. 33). Assim é que a segunda estrofe do poema acrescenta uma desinência masculina ao adjetivo que acompanha o tu, problematizando o que se disse até agora: “Voltado sobre o flanco tu próprio ainda ignoras”. Nas metamorfoses que a palavra poética cultiva, pode ser que agora o tu se dirija a um interlocutor que esteja no horizonte da

leitura (leitor), na superfície do próprio texto (eu inscrito) ou na própria constituição poemática (poema). É possível que ao tu convirjam todas essas possibilidades, pois o poema não propõe sentido unívoco nem lida com fechamentos. No primeiro caso, a voz do poema supõe um leitor único, singular, cuja homenagem à literatura seja justamente a do ler pulsante e díspar como animal solitário, cuja carência seja a pobreza e também o fausto do poema, sua água caudalosa, sua encosta erodida (e também a consciência da decrepitude do corpo) de onde se cai muitas vezes (“Voltado sobre o flanco tu próprio ainda ignoras/ que já houve a ameaça da queda do teu corpo”) sobre os relevos do texto “que eu te disse ter sido um dia espelho sombrio da tua voz”. Leitor e texto como híbridos-ímpares nos prodígios do poema.

“O poema ensina a cair/ sobre os vários solos”, aprendeu-se com Luiza Neto Jorge (2008, p. 64). Essa queda tem a ver com os deslocamentos que a leitura do poema aciona, a desestabilidade que instaura em “todo o corpo a quem a carência faz amar/ substâncias pobres e faustosas, a quem o delírio mostra/ a forma tosca ou difícil dos objectos”. Isso porque, como manifestação de linguagem, o poema é esse suporte genuíno pelo qual a linguagem fala, ou seja, o falar da linguagem evoca, move em direção a um ser que, mesmo na escrita, é um *sendo*: tanto o eu inscrito como o eu da leitura, evocados na manifestação de linguagem do poema, estão em processo de “desencobrimento” (HEIDEGGER, 2008). Daí é que se diz: é preciso pensar “a linguagem na dinâmica que se perfaz como com-preensão no falar e no ouvir (no escrever e no ler)” (PESSOA, 2003, p. 59).

No segundo caso, cogita-se que o tu se referira a um eu textual. “Tudo é díspar” em sistemas simbólicos comovidos pela imaginação, e mesmo que o delírio mostre formas toscas e difíceis ou ácidas – todos os fluxos que comparecem à escrita, incluindo-se as leituras –, “a fatal imaginação te distingue a meus olhos”. Talvez o efeito mais letal, em literatura, recaia sobre o eu da escrita. “Estou só, na zona das metáforas” (BRANDÃO, 2006, p. 200), lê-se num poema anterior a esse; a solidão de *estar sendo* na linguagem emergencial da poesia formata-

se num corpo monológico. Em “Homenagem à literatura”, as cores espessas que diluem intensidades, as nódoas podem “esconder a silhueta que ao longo do monólogo se esvai ou regressa”. E a quem mais, senão ao eu do poema, seria concedido participar como espelho (final da segunda estrofe) ou ter um “prazo divino” (início da terceira estrofe), ou o poder de expandir limites? Quem mais, no poema, diria, como dirá um outro-mesmo eu, em 1978, no texto “Rosas – 13” de *Área Branca* (BRANDÃO, 2006, p. 294), “[...] eu via-me [...] / Como um corpo / que a linguagem movimentava / segundo um gráfico das comparações”? No que se acabou de ler, o eu se inscreve e lembra que “tudo é díspar” e “te distingue a meus olhos”. Mesmo aí, esse tu que *te distingue* pode se reportar a um eu, como Gadamer viu nos poemas de Celan:

O que é então o “tu” para este “eu”? [...] Certamente estamos acostumados a dizer “tu” para nós mesmos, e não seria impossível, sob o ponto de vista puramente gramatical e sintático, ler o conjunto [de poemas] como um monólogo hermético. Alguém é abordado e alguém responde, e ambos podem ser uma só e mesma pessoa. A princípio, esta questão está em aberto. (GADAMER, 2005, p. 15)

Nos *sistemas comovidos pela imaginação* do poema, o eu também é movente: ele aciona, convoca os múltiplos eus, suas simulações, seus estatutos, também eles corpos “que a linguagem movimentava / segundo um gráfico / das comparações” (BRANDÃO, 2006, p. 294). Grafismos do eu.

E ainda: o verso final dessa homenagem chama para um eu inscrito, e não apenas para o leitor ideal o traço distintivo de ocorrência no poema: “só deve ler-me quem não tema reconhecer-se como leitor único”. Uma espécie de desafio ou de esperança. Afinal, “se a poesia é uma forma de conhecimento, [ela] nos conhece, nomeadamente àqueles que podem ser por ela interpelados e transformados” (GUSMÃO, 2010, p. 40; 44). Seria o caso de se pensar no Leitor Modelo proposto por Umberto Eco, destinatário dotado de competências e movimentos cooperativos, que deve atualizar uma cadeia de artifícios linguísticos, incluindo-se nisso os elementos não-ditos (ECO, 1983, p. 53-54). Para o autor de *O nome da Rosa*,



[...] o texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da sua própria capacidade comunicativa concreta, como também da própria potencialidade significativa. Por outras palavras, um texto é emitido para que alguém o actualize – mesmo quando não se espera (ou não se deseja) que esse alguém exista concreta e empiricamente. (ECO, 1983, p. 56)

Afinal, o texto poemático não só se constrói a partir de anteparos e dispositivos linguísticos consideráveis, como ainda – no caso em questão – diz expressamente que deseja um destemido leitor único. Além disso, é o texto, sobretudo o literário, potente objeto que “não se limita a apoiar-se sobre uma competência, contribui para a produzir” (ECO, 1983, p. 59). Pelos atributos que reúne, “O leitor modelo é um conjunto de *condições de felicidade* textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas a fim de que um texto seja plenamente actualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1983, p. 65).

Nem tudo seja esperado do leitor. Quando critica o conceito de obra aberta de Umberto Eco, seu conterrâneo Alfonso Berardinelli assevera que “[...] ao máximo de criatividade solicitada aos leitores corresponderá um mínimo de criatividade dos autores. Ali onde o leitor é tudo, o autor desaparece, e a própria obra, mais que aberta, pode ser definida como supérflua” (BERARDINELLI, 2007, p. 130-131). Do trabalho operado no interior do texto hasseano não se supõe que seja, quando em conjunto, obra aberta *in extremis*, como supõe Berardinelli da proposta de Eco. De qualquer modo, o que ele salienta nessa crítica é que há, também, uma inteligência textual irredutível mesmo quando a ruína e o vazio parecem horizontes poéticos; aliás, faz parte da “consciência” poemática dos poemas de Fiama o jogo de sombra e luz, esclarecimento e dúvida, consideração e silêncio, ou seja, a inteligência textual consiste num convívio minimamente calculado com os itens da língua que servem o poema, de tal modo combinados que participam de uma emergência de linguagem vertida em poesia.

No entender de Wolfgang Iser, é preciso falar-se não apenas de um Leitor Modelo<sup>30</sup>, mas de um leitor real (empírico?), sujeito-leitor; a obra literária teria por traço constitutivo um efeito com o apelo na direção do leitor, que embora estabeleça com ela relacionamento de interação, está sempre aquém do texto cujo sentido não adviria de exigências unilaterais ao leitor (ISER, 1999, p. 82-85). Para Iser, “Os aspectos textuais implicam [...] não só um horizonte de sentido, mas ao mesmo tempo o ponto de vista do leitor a ser ocupado pelo leitor real para que o horizonte de sentido desenvolvido possa agir sobre o sujeito” (ISER, 1999, p. 83). O leitor esperado comporta o previsto textualmente e ainda o que venha na leitura como item incontrolável: “Entre todas as presenças, eu esperei/ a do leitor. Quis ver-lhe os cílios/ tremerem com a mancha poética” (BRANDÃO, 2006, p. 612).

Talvez leitor único seja aquele destacado por Maria Betânia Amoroso como o escolhido por Alfonso Berardinelli para seus textos: “o que procura nas obras e nos autores aquilo que em nenhum outro lugar lhe parece possível encontrar e que lhe serve de ajuda para se situar no mundo” (BERARDINELLI, 2007, p. 11).

Não é certo que um poema como algum de Fíama preveja ou deseje de fato um leitor-repositório de *felizes condições*, como se o próprio texto desde sempre vigesse no estatuto de sentido unívoco, planejado; a poeta pode ter consciência de muitos sentidos que sua poética põe em circulação, mas não parece que o leitor único evocado em “Homenagem à literatura” seja apenas o Leitor Modelo apontado por Eco. Já se viu que ali sua escrita é minada por eus de complexas e distintas origens, corpos históricos encenados por palavras densas entre fausto e miséria, díspares, em transformação, também na sombra das possibilidades e ausências: “faltava duvidar da presença descrita do teu corpo [tu, literatura, poema, eu inscrito, leitor, pensamento, sentido ...]/ com as sombras da meditação sobre a verdade” (BRANDÃO, 2006,

---

<sup>30</sup> Sob a ótica de uma Estética do Efeito, Iser se refere a um leitor fictício: “[...] apenas uma das estratégias de apresentação, importante porém por instaurar o lugar perspectivístico do leitor. [...] o texto não se propõe a reproduzir as disposições do leitor, mas a agir sobre elas e modificá-las” (ISER, 1999, p. 85).

p. 234). Seu texto pode prever, sim, aquele destinatário-operador capaz de fazer o texto funcionar a partir de interações cooperativas, mesmo que “habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 1983, p. 55); mas seu leitor único supõe, além disso, aquele que possa fazer uma experiência da linguagem ao acionar o poema, pela leitura, como linguagem numa experiência de emergir poético. Isso certamente inclui o leitor previsto (desejado) pelo texto, o leitor real (sujeito histórico) e o leitor imprevisível que, supõe-se, chega ao texto no bojo dos anteriores; afinal, o próprio texto escapa por algumas frestas insuspeitas.

Sobre uma inteligência do poema, irradiada pela poesia, nota-se que muitos poemas de Fíama se desnudam em sua estrutura discursiva e requisitam do leitor uma entrada cooperativa para experienciar não só as encenações de um eu em suas possibilidades e desdobramentos, mas ainda a experiência da escrita – aqui literária –, em sua diferença constitutiva, capaz de *co-*mover as noções dos objetos que nela são evocados, incluindo-se o leitor:

[...] a poesia como discurso é actividade de ostentação da construção de um *eu, aqui, agora, assim*, que, na situação de enunciação disjunta e diferida que é a de toda escrita, faz cooperar a plurissignificação estrutural com a diferença sucessiva do eu, *aqui, agora, assim* dos seus leitores. [...] a poesia é talvez também a promessa não tanto de me projectar idêntico a mim mesmo naquilo que leio, mas de me conhecer como diferente, ou mesmo de me transformar naquilo que sou, eventualmente diferente de mim mesmo. (GUSMÃO, 2010, p. 44)

O leitor só será único ao entrar, como leitor real e corpo histórico, no texto, onde está o leitor ideal, e onde provará a diferença do que sabe e do que reconsidera mediante a abertura que evoca os novos objetos *co-*movidos em sua latência pela linguagem poética. O eu inscrito que reivindica um leitor único em “Homenagem à literatura” sabe o quão espessa é a tensão que seus constructos geram no funcionamento do poema, onde evocar pela linguagem poética é “aprender a transformar as formas entre si”; ele não deseja um leitor simplesmente conhecido, nem talvez tome o leitor como algo transformado e acabado.

Para um eu único, assim constituído e descrito como uma das hipóteses de eu textual, um leitor que porventura exista em sua amplitude. É Roberto Corrêa dos Santos quem sublinha a ilusão: “O poema pode e não pode ser tratado à revelia de suas reivindicações. Mesmo quando clama por leitores-semelhantes tende a irmanar leitores-assimétricos”; nem todos estarão nos “loais de maior plugagem recepcional” (SANTOS, 2008, p. 35; 97). O leitor pode ser um violento índice externo, também inserido numa história e numa tradição. Luís Miguel Nava lembra ainda que, nesse poema, Fiama

postula respectivamente a existência do Autor único e do seu correlato, o Leitor único, entidades no exterior de cuja relação o sentido irremediavelmente se obscurece, instaurando nos poemas zonas de sombra que se esquivam a qualquer gesto iluminante e precipícios impossíveis de transpor. (NAVA, 2004, p. 196)

Como corresponder na incomunicabilidade? Por isso é que se tem escrito “talvez”. Nada é tão definitivo. Quando os poemas de Paul Celan, em *Hausto-Cristal* (1965), indagaram ao leitor Hans-Georg Gadamer, como já se disse, “Quem sou eu, quem és tu?”, o filósofo ponderou:

[...] nunca se pode dizer corretamente – na verdade isso é válido para todo poeta lírico verdadeiro – quem é o eu do poema. O poeta não fala apenas de si mesmo, e por isso é um poema. Eu, como leitor, não posso me diferenciar dele, como locutor. Trata-se de um poema, pois este “eu” somos todos nós. (GADAMER, 2005, p. 15)

Cogita-se, como se disse, que o tu se refira ao eu textual. Isso não é, todavia, gesto de exclusividade. O eu movente do poema é um acionador de eus, um propulsor de múltiplos eus – o da leitura, o eu inscrito, o eu simulado em projeções várias que o poema põe em circulação, o eu negado e incontornável. O eu do poema não se restringe a uma unidade porque é um reproduzidor de eus. Aliás, ele até opera certa performance ao se materializar no texto, como experiência inscrita de uma linguagem poética que se contrai e se dilata, o que, de certa forma, poderia imprimir certa inteligibilidade ao poema, certo pendor ao obscuro, resultado não só da presença de metáforas densas e incompreensíveis, mas

[...] duma aparente retracção do sujeito, mediante a qual seríamos como que confrontados com as coisas no seu estado bruto, não sujeitas, por conseguinte, a

qualquer gesto interpretativo ou ideologizante que as domesticasse, conformando-as à ideia que habitualmente temos do que seja um poema ou poesia. Mas, como se de súbito se ganhasse consciência do aspecto utópico e falacioso duma tal empresa, aquilo a que, a seguir, se assiste é a emergência avassaladora do sujeito, manifestando-se assim o carácter ilusório de sua retracção. (NAVA, 2004, p. 196)

A tentativa poética de aproximação em relação às coisas é flagrante em muitos textos hasseanos. Mas

[...] a consciência do malogro a que qualquer empreendimento nesse sentido acaba sempre por levar é em Fíama [...] devastadora. Daí que nos apeteça transpor para o domínio de sua poesia aquilo a que Barthes<sup>31</sup> [...] chamou de ‘subjectividade do não-sujeito’. [...] Ao ninguém [dos textos de Celan], a escrita de Fíama faz corresponder o ‘leitor único’ a que alude em “Homenagem à literatura”. [...] O eu torna-se assim, também ele, impessoal, um não-sujeito. E é por não sermos capazes de encarnar esse leitor único, (que gostaríamos de ser mas que está sempre para além de nós), que os textos são vertiginosos [...]. (NAVA, 2004, p. 216)

Na precariedade e na vertigem de uma escrita intensiva, o possível não-sujeito é apenas mais uma das faces ou das metamorfoses do múltiplo eu de que se fala aqui. De modo mais explícito, o eu inscrito só surge no 11º verso (“para eu dizer que tudo é díspar”), e a partir daí não “some” até o fim do poema. Em dado momento, sublinha seu poder ao mencionar a figura do autor, a que espera “expandir ao limite” (versos 5 e 6 da terceira estrofe). O eu como efeito em cadeia.

Como não é a principal questão do poema delimitar *saber de fato* quem é o eu-tu de sua escrita, então pode ser que o tu seja o próprio poema, esse “arbusto raro” (BRANDÃO, 2006, p. 487). A homenagem é o próprio poema. A menção inicial a “rectângulo da ravina” e a “uma luz sem recantos” (versos 1 e 2) remonta, de algum modo, aquele “triângulo na água” de *Morfismos* (1961) em que “as mãos derrubam arestas”. Os poemas “Por vezes/ respondem-se/ ou correspondem-se” (BRANDÃO, 2006, p. 450). Se lá em “Grafia 1”, o poema emblemático que inaugura essa *Obra Breve* e sua poética, “Água significa ave”, aqui o teu corpo [poema] tem “outra espessura” e o latejar de um animal em devir que “não foi ainda

---

<sup>31</sup> *O prazer do texto*, 1975.

transcrito para a gravura”; aqui o teu corpo [poema] pulsa ou adormece – é bitransitivo, de “substâncias pobres e faustosas” – e “tudo é díspar”, ameaça de queda livre e corte “até a cordilheira”, nos desníveis entre camadas de sedimentos, formas, duplos, “espelho sombrio de tua voz” – a quem “Perguntarei se partilha/ vida das figuras ou se figura a vida/ de que participo como outro espelho”. Sob teu corpo [poema], a emergência poética da linguagem “dilui a cor da água corrente”, borra as definições cotidianas e mostra “a forma tosca ou difícil dos objectos” feridos de “fatal imaginação”. E é teu corpo [poema] que transforma a litografia dessa escrita dura, fria e dolorosa (“a sílaba é uma pedra álgida”, dizia a “Grafia 1” de *Morfismos*), mas não a reduz ou simplifica, pelo contrário, mantém-na impressa como dúvida: “Somente/ me faltava duvidar da presença descrita do teu corpo/ com as sombras da meditação sobre a verdade” (final da terceira estrofe). Tu [poema], também com-formado de silêncio inédito, reafirmas toda a “distância entre pensar e estar”; e somente tu és esse corpo em que o poeta cultivava uma “língua bilíngue” (BRANDÃO, 2006, p. 434), selvagem, “fundamento de toda a diferença”, cujo núcleo se reveste “[d]a metáfora mais densa” e indevassável em sua totalidade significativa. Só tu [poema] podes requisitar, como tal, um leitor único; indagá-lo, com essa estranha homenagem: ser a mão que escreve “questionando o leitor, a mão da leitura” (GUSMÃO, 2010, p. 24). Ou evocando o leitor que seja, no fim, uma experiência de linguagem; o ser poético requisita o autor inscrito para *ser* na linguagem, assim como requisita o poema e o leitor para essa experiência. Para além de modelo, leitor único é um leitor singular.

Nada disso pode ser parâmetro rígido e definitivo para se dizer sobre esse poema, ou sobre outros. O próprio eu, na busca por uma verdade poética, em *Entre os Âmagos* (1983-1987), registra a falha constitutiva desse *ser inscrito*:

#### VERO VERSO

Percorri os meus poemas e vi

não ter o verso consubstancial  
para falar de ti

A palavra real para tornar  
o verso vero e equidistante  
de ser e nomear

(BRANDÃO, 2006, p. 432)

O tu reaparece como instância indefinida, que bem pode ser o próprio verso, o poema, o real, o eu – esse fluxo que percorre e vibra irregular e obliquamente entre ser e nomear. A palavra “real” no início da segunda estrofe abre um flanco para que se discutam, na leitura, as relações entre poema e realidade; isso ocorrerá em capítulo posterior. Mas já se sublinhe que se trata de uma escrita poética cuja perspectiva “exclui a existência de qualquer realidade fora do sentido que a formula” (NAVA, 2004, p. 82). Ou melhor, os grafismos se cruzam e se confundem, num relevo poético em que “as relações da linguagem com o real se problematizam e transformam no próprio motor da poesia” (Cf. NAVA, 2004, p. 214), “onde a linguagem e o mundo deixam de poder ser considerados separadamente” (NAVA, 2004, p. 215). O poema fala de uma “*palavra real*”. Provavelmente uma utopia.

Que “palavra real” é possível nessa vigência poética, se “a linguagem só é real na perspectiva de um estado de não linguagem que ela não pode realizar” (BLANCHOT, 2011a, p. 30)? Sobretudo em literatura moderna, lugar dos desacordos, a insuficiência é o mote que faz com que a linguagem poética afirme-se na dúvida, na produção de versões aproximativas enquanto busca esse virtual ponto equidistante entre nomear e ser. Mote e motor, essa busca leva a poeta a percorrer seus poemas sem nunca encontrar o verso consubstancial (que tem a mesma substância de outro) para seu dizer absoluto. Poética da travessia, sua emergência é uma manifestação da linguagem, que “não é um poder, não é o poder de dizer. [...] É que ela fala como ausência” (BLANCHOT, 2011c, p. 47). Operando em zonas proximais, a palavra é, no entanto, densa e despe objetos, diz aquele primeiro poema de *Morfismos* (1961), podendo pretender a palavra real, sem alcançá-la. Pretensão a um *óntos*, ser singular (GOBRY, 2007,

p. 101), simetricamente situado entre o nome e sua essência, que o verso pode, no máximo, desejar. Buscar a palavra real, para um vero verso “falar de ti”, não impede à voz do poema reconhecer: “me faltava duvidar da presença descrita do teu corpo/ com as sombras da meditação sobre a verdade” (BRANDÃO, 2006, p. 234).

De qualquer modo, o que se fez foi acompanhar breve e minimamente esse tu, e o eu que o pronuncia, em suas possibilidades de vigência. Pode ser que ele se refira a todos os elementos cogitados acima, a uma só vez.

No início da leitura desse poema, destacou-se, no primeiro verso (“O rectângulo da ravina está sob o teu corpo”) a presença de três elementos que reaparecem, em vários arranjos, ao longo do texto: rectângulo (3 vezes), ravina (5 vezes) e corpo (10 vezes). O próprio verso reaparece, com mínimas variações, por 3 vezes no texto. “Rectângulo”, quadrilátero de ângulos retos, se isolado, pode remeter à grade de figuras metafóricas que integram principalmente alguns poemas dos primeiros livros de *Obra Breve*; outras referências a formas geométricas estão lá. A forma *triângulo*, para ficar apenas neste exemplo, e similares:

“o tamanho deste vento é um triângulo na água” - em “Grafia 1”

(BRANDÃO, 2006, p. 15)

“sem margem delta<sup>32</sup> boca” - em “Grafia 3”,

(BRANDÃO, 2006, p. 16)

“tríptico argila/ três ângulos/ três hidras” - em “Tema 5”

(BRANDÃO, 2006, p. 18)

Naquela época, em que a voz poemática falava em “derrubar arestas”, e em que substantivos eram explorados em sua potencialidade quase nuclear no verso (como acontece em *Morfismos* e em *Matéria*), buscando abertura à plurissignificação intensiva e ao trânsito metamórfico das

---

<sup>32</sup> O dicionário Houaiss apresenta a etimologia do termo *delta*: lat. *delta* adp. do gr. *délta* (< fen. *daleth*) 'nome da quarta letra do alfabeto grego', que tem a forma de um triângulo e, por isso, nomeia elementos triangulares, a partir de seu emprego para foz de rios com ilha de aluvião, ger. triangular, como é o caso do delta do rio Nilo, no Egito, cuja foz é assim chamada desde a Antiguidade (HOUAISS, 2013 – versão eletrônica). A água, como se viu até agora, também é imagem metafórica recorrente nos poemas de Fiana Hasse.



imagens evocadas, esses símbolos vindos da geometria eram mais constantes. Nos livros de depois, e com o surgimento de poemas mais “discursivos” e de uma sintaxe mais dilatada, essas referências foram sumindo ou se transformando. Assim é que, no primeiro verso de “Homenagem à Literatura”, a expressão “O retângulo da ravina” lança mais luz ao termo complementar ravina que ao núcleo do sintagma. O poema corrobora isso. E é curioso notar que as formas geométricas citadas em torno de triângulo sempre apareceram ligadas a termos como água, margem, seres aquáticos: “triângulo na água”, “margem delta boca”, “hidras”<sup>33</sup>.

O mesmo ocorre no poema em causa. Ravina, que evoca erosão e água em fluxo potente, é assim definida em verbete:

**ravina**

substantivo feminino ( 1899) geomorf .

1 escoamento de grande concentração de águas pelas encostas

2 depressão no solo produzida pelo trabalho erosivo dessas águas de escoamento

[...]

*Etimologia*

fr. *ravine* (1<sup>a</sup> met.sXII) *raveine de terre* 'avalanche'; (1388) *ravine d'eau* 'torrente de água'; (1616) 'pequeno barranco', regr. de *raviner* (c1215) 'moldar com força'; f.hist.

1899 *ravína*

*Sinônímia e Variantes*

(e afins) algar, barranceira, barranco, [...] buraco, cova, depressão, escavação [...]. (HOUAISS, 2013 – versão eletrônica).

Água e erosão, a como já se referiu acima, são elementos que ravina evoca. Na poética hasseana, o primeiro encontra amplo espectro em suas metamorfoses correlatas – rio, lago, mar – e a elementos que estes, por sua vez, convocam: margem, profundidade, correnteza, erosão, onda, vida, história etc. Na Parte sobre “Considerações do poema”, ver-se-á que tais imagens compõem gravemente as concepções de texto e estrutura poemática na escrita de Fiama. Aqui em “Homenagem à Literatura”, a ravina principia o caminho rumo à metáfora mais densa e incompreensível, trajeto que supõe escoamento descentralizado de intensidades

<sup>33</sup> gr. *húdra*, as 'hidra, cobra-d'água, serpentário (constelação)', pelo lat. *hydra*, ae 'id.'; para a acp. CEL o étimo imediato é o lat.cien. *Hydra*, nome dado por Lineu a certos 'pólipos de água doce com braços em forma de chifres'; ver <sup>2</sup>*hydr(o)-*; f.hist. 1532 *jdra*, 1536 *idra*, c1543 *ydra* (HOUAISS, 2013 – versão eletrônica).

também pelas encostas, empurrado para as margens, lugar da grafia de processos erosivos escavados ainda por ressignificadas “razões/ verossímeis dos movimentos da voz” poemática.

O nome lírico distingue-se do “vapor/ que desliza sobre os bordos da ravina sem jamais enevoar/ o teu corpo”, mas tudo aí tem “outra espessura” porque a ravina poética trans-forma, dilui o conhecimento de “água corrente” (o cotidiano) com que a leitura chega à fonte do poema: os fluxos de sentido devem “nascer entre as fissuras”. Sob a água especular, entretanto, o reflexo instável de um corpo-silhueta “que ao longo do monólogo/ se esvai ou regressa”. A ravina como fundamento e diferença, “metáfora que constitui a língua pátria”, incompreensível em sua íntegra – afinal, um dos traços elementares da água é que seja de forma mutável, sempre em reformatação: “Água policroma inumerável” (BRANDÃO, 2006, p. 19). Metáfora da qual o leitor único apenas se aproxima, entre dúvidas e perguntas; ravina, portanto, como metáfora do indizível poemático.

No poema, a imagem da ravina vai sendo recapitulada porque seu sentido está em processo de criação, rumo a certa incompreensão – ou a certa possibilidade de se imaginar aquilo que é indizível, mas que no poema é sempre uma *tentativa de aproximação* –, tanto para o leitor único quanto para o eu-leitor que escreve seu próprio corpo. Assim é que se pode dizer: a ravina em “Homenagem à Literatura” é também metáfora para linguagem, para aquela manifestação do poético na linguagem; aí o sentido não está dado, mas em suspensão ou em deslocamento rumo às profundidades de sua emergência (ou de sua falência), de seu processo de criação: similar àquele traço constitutivo da linguagem, “que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo” (BLANCHOT, 2011a, p. 48). O que não quer dizer que esse intento será finalizado: “A poesia de um poeta está sempre impronunciada” (HEIDEGGER, 2008, p. 28). O leitor único não será aquele que revelará um sentido último – inalcançável, afinal, na perspectiva estrita da modernidade – no poema, mas o que reconhecerá nele o lugar da poesia, de onde “[...] emerge a onda que a cada vez movimenta o dizer como uma saga

poética. Longe de abandonar o lugar da poesia, a onda que emerge permite que toda a movimentação do dizer seja reconduzida para a origem sempre mais velada” (HEIDEGGER, 2008, p. 28). Esse mover-se na frequência viva de um originário é a experiência com/na linguagem que o poeta põe em emergência no poema; quando ele escreve, é possível ler seu texto como registro da “linguagem a repetir a sua origem, ou seja a funcionar. A experiência que fazemos da poesia é, assim, a de uma origem perpétua, ou seja, a de uma origem que se repete, segundo a diferença da história” (GUSMÃO, 2010, p. 15) em sucessivas atualizações.

Homenagear a literatura é, portanto, permanecer nessa emergência singular da linguagem que é o poema, pelo qual a linguagem fala – dessa vez poeticamente –, mas num gesto sempre inaugural, vindo também da leitura; é ouvir abertamente o poema, pois “A linguagem da poesia é essencialmente polissêmica e isso de um jeito muito próprio. Não conseguiremos escutar nada sobre a saga do dizer poético enquanto formos ao seu encontro guiados pela busca surda de um sentido unívoco” (HEIDEGGER, 2008, p. 63).

Por isso, ao não comparecer diante do texto ensurdecido por univocidades, o leitor também experimentará os ruídos da dúvida por meio da qual a poesia diz no poema. No poema, e não só, cogita-se, como Eduardo Lourenço (CRUZ, 2008, p. 9), que a linguagem possa dizer o ser, e que a poesia moderna talvez tenha duvidado disso, mesmo se afirmando através dessa dúvida. Retomem-se trechos da terceira estrofe de “Homenagem à Literatura”, cogitando-se o tu como o eu inscrito em sua, portanto, corporalidade linguística em dupla via eu↔outro, nas zonas proximais da alteridade constitutiva do ser:

A litografia que na parede me é dada  
pelo autor como outro ser, o meu próximo,  
para que eu o possa expandir ao limite, conceito de divino.  
Mas eu sei que foi o teu corpo que a transformou  
em termo de comparação, porque ela em si, nos tons baços,

não estava destinada a exprimir-te. Sobretudo depois do abandono  
 a que vos votei pensando apenas na duração da vida,  
 na brevidade da imagem vil do ocaso humano,  
 já há muito associado ao do astro, tão pungente  
 como ele porque duvido da verdade de ambos. Somente  
 me faltava duvidar da presença descrita do teu corpo  
 com as sombras da meditação sobre a verdade.

(BRANDÃO, 2006, p. 234)

A grafia álgida (fria e dolorosa) de toda escrita, esse outro ser (da morte?), porém tão próximo e constitutivo do eu poemático, dado pelos autores, só será expandida, ressignificada nas simulações originárias de uma emergência de linguagem, a poética; o poema será o lugar dessa expansão rumo ao ser: “o teu corpo [poema] que a transformou”, sem exprimir o que só pode ser uma fala da linguagem em seu acorde mais genuíno – o poético. A morte, “imagem vil do ocaso humano”, não seria o tópico (a brevidade e término da vida), da experiência a que se chama realidade, mais relevante no poema, todavia o relativismo das verdades. Instaura-se a dúvida como um dos principais motes dessa escrita que também se questiona enquanto se dá: “me faltava duvidar da presença descrita do teu corpo/ com as sombras da meditação sobre a verdade”. O poema duvida que possa descrever o ser, suas verdades, mas torna-se, ao duvidar, *tópos* de insistência dessa busca, o que o obriga a sempre se reinaugurar na escrita poética, abrigando as metáforas mais densas porque nada é simples ou dado: o poema é, *lato sensu*, “o fundamento de toda a diferença”. Eis que a homenagem se potencializa. A escrita poética é a nebulosa entre a luz e a treva, entre alfa e ômega, incompreensível para os detentores de outras técnicas. Ler o poema: estar na movediça, erodida e perigosa ravina da linguagem poética, e, atravessado por essa emergência da linguagem, ser leitor único.

Expandir ao limite esse possível “outro”, tão próximo, é “ocorrência” textual, no corpo do poema. Aqui se recupera o último daqueles três termos: corpo. Não parece tratar-se de um

Eros intenso, de uma *erótica*, “*tópos* muito frequente na literatura ‘em geral’” (GUSMÃO, 2010, p. 486), como ocorre na poesia de uma Luiza Neto Jorge. Mas não em Fiamma Hasse. De modos diferentes, seus livros sempre se debruçaram sobre as questões ligadas à escrita, à linguagem, ao *ser na literatura*. A não ser sob um outro aspecto:

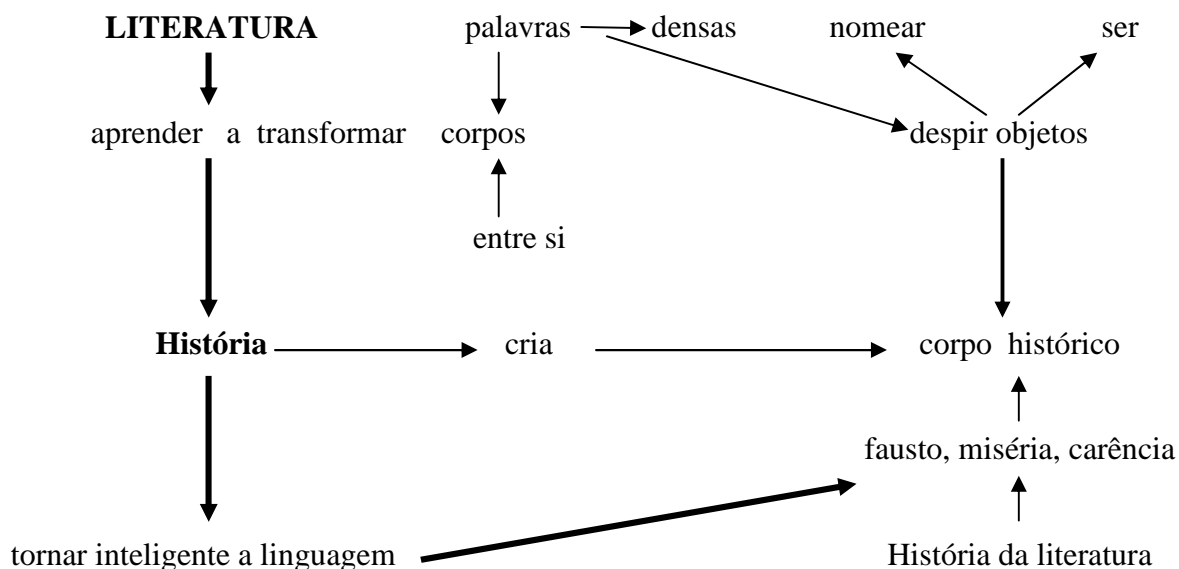
A sua escrita é [...] aquela onde mais profundamente se procede a uma erotização do pensamento. [...] sendo ela a que mais refratária se apresenta, no plano das referências, a uma dimensão deliberadamente erótica, é igualmente a que maior excitação intelectual em nós consegue produzir. (NAVA, 2004, p. 214-15)

Desde *Morfismos* (1961), mesmo com cintilante destaque a substantivos e ao fulgor da palavra, na “orgia dos gráficos” e no raiar de um nome lírico (BRANDÃO, 2006, p. 16), o poema como corpo em que arestas se rompem e algo principia; o eu inscrito se conscientiza de que, na obra, sua intensidade pulsa neste corpo porque, além disso, ele próprio é necessariamente corpo nos grafismos do poema: “pensarei/ as palavras de um pensamento em corpo/ preso ao fluxo e à rede das raízes [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 102). Poema/corpo que resiste ao ácido da *estar como ser* histórico, mas em metamorfose porque carente e falho, tingido por fatal imaginação – distinto, portanto –, na água corrente da tradição, sujeito a quedas; poema/corpo metamorfoseador, zona de toda sombra e manancial metafórico de camadas que se acumulam, à espera do leitor singular. Corpo de linguagem.

“O poema não é feito com palavras, mas com a linguagem” (CAVALCANTI, 2012, p. 94). Mesmo se, foi dito, nos primeiros livros – em *Morfismos* (1961), principalmente – o vocábulo na página parecesse a unidade semântica que guardaria o impulso poético, ela não configura como unidade semântica autônoma. O poema é um entrecruzar-se de intensidades e elementos, evocações e falas que se dão na/pela linguagem.

“Homenagem à literatura” sugere também um aparelho circulatório que envolve noções como “literatura”, “história”, “história da literatura”, “corpos”, “corpo histórico”, “palavra”, “ser”,

“transformação”, “eus”. Literatura, esse corpo que tem outra espessura, é a díspar aprendizagem de transformar corpos entre si, pelas palavras, que são densas e despem objetos, posicionadas num ponto de evocação equidistante entre ser e nomear; aprender a transformar corpos é também entrar na história, ou seja, tornar inteligente a linguagem, a ponto de todo ser evocado nela e por ela constituir-se corpo histórico marcado de carência, insuficiente (por isso os eus, e não um eu bastante), na condição de precariedade, entre fausto e miséria, que a literatura lega a seus objetos. Uma representação aproximada poderia ser esquematizada assim:



A linguagem concede que assim a literatura simule o que se tem chamado ser de linguagem. A poesia, no poema, permite uma experiência com a linguagem, a partir dela, e convive com seus limites, suas falas, seu silêncio; e até “experimenta e mostra a linguagem como construção antropológica, [pois] na poesia a linguagem está constantemente e diferentemente a renascer na história” (GUSMÃO, 2010, p. 42). A vigência do poético, concentração intensa de outras vigências que comparecem ao poema ou nele são evocados, em seus sistemas co-

movidos, revela, por fim, a vigência da própria linguagem: “A linguagem fala à medida que, enquanto mostrante, alcança todos os campos de vigência, deixando aparecer e transparecer o que cada vez é vigente a partir de si mesmo” (HEIDEGGER, 2008, p. 203). Os corpos transformados por uma “inteligência da linguagem” têm a marca da história porque “Toda linguagem é um envio histórico, mesmo quando o homem não conhece a história, no sentido moderno europeu” (HEIDEGGER, 2008, p. 213).

A própria noção de “silêncio”, nesses sistemas co-movidos, distancia-se da de “mudez”. Ela se refere muito mais a um rumor persistente, que vai ganhando corpo nas interrupções dos versos, nas aberturas muitas vezes abismais entre eles, e entre estes e as possibilidades singulares de sentidos. O que parece um não falar é, no poema, um signo que modifica o próprio falar explícito: “o silêncio, reposteiro da noite inédito/ até à ode à noite, reafirma toda a distância entre pensar/ e estar” (início da última estrofe de “Homenagem à literatura”). Reposteiro é cortinado que serve para substituir ou dissimular uma porta. Esse véu que recobre os ruídos dos versos, ou que se insinua pelas entradas e frestas dos significados, compõe a fala no poema, que é a fala da linguagem poética, imprime seu furo nas camadas sintáticas e semânticas do que se diz aí. “A linguagem fala. [...] Onde encontramos a fala da linguagem? Sobremaneira no que se diz. No dito, a fala se consoma, mas não acaba” (HEIDEGGER, 2008, p. 11-12). No poema, a fala poética não acaba ou não é silenciada; nela, o silêncio e seu reflexo de baixa frequência: “espelho sombrio de tua voz” (quinto verso da segunda estrofe), “as sombras da meditação” (último verso da terceira estrofe).

O silêncio é evocado pela própria fala do poema; ele vem à linguagem poética, torna-se vigência de signo, como algo que vige por vir à fala da linguagem: “A fala e o que se fala já se mostram como aquilo através do que em que algo vem à linguagem, isto é, algo vem a aparecer *à medida que algo se diz*” (HEIDEGGER, 2008, p. 201). Esse dizer pode ser silencioso, assim como alguém “pode ficar em silêncio, não falar e nesse não falar dizer

muito” (HEIDEGGER, 2008, p. 201). Como na música, em que o silêncio também compõe a melodia, seus ritmos e suas cores.

Em “Homenagem à literatura” há um silêncio “inédito/ até à ode à noite, [que] reafirma toda a distância entre pensar/ e estar” – não se trata do silêncio como ausência de tudo, de toda voz, de todo sentido. Inédito porque convocado no dizer poético; mas não simples ou apenas instrumental. Aqui está ligado à noite, grande metáfora polar do prodígio que nasce também do “fundo do silêncio. Alfa e/ ómega ou a manhã e a noite”, como se leu em “Poética” (BRANDÃO, 2006, p. 404).

Esta leitura mostrará que o silêncio, em literatura, é também signo periférico de morte, ausência, de impossibilidade. Mas Em *Este Rosto* (1970), uma estrofe marcada por duas cesuras, que cortam o ar do que se diz, sabe que o silêncio absoluto, se existe, é, muitas vezes, a casca de uma voz, e precisa ser extirpado: “A própria fala cria/ o objecto e separa-o/ do silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 82).

Separar como um reposteiro, reafirmar “toda a distância entre pensar/ e estar”, vibrar na zona intermédia como um “espelho sombrio” da voz que opera em várias frequências (inclusive as inaudíveis por leitores não-únicos); buscar uma voz, criar um discurso, uma fala pela linguagem poética pode ser apenas a “saga do dizer” (HEIDEGGER, 2008, p. 202), o caminho para algo muitas vezes indizível em sua finitude, mas não sem alguma voz – como na mudez. No poema, *o silêncio é dito* na linguagem, a partir de seus componentes.

## 2.4 A ÁRVORE DA LINGUAGEM: CÂNONE E DIVERSIDADE CULTURAL

Há pouco, dois versos citados diziam: os poemas “Por vezes/ respondem-se/ ou correspondem-se”. A emergência da linguagem poética inclui agenciamentos, vigências,



sintonias de estruturas móveis e “incontáveis perceptos aferidos”, marcas de um envio histórico; poemas “[...] costumam comportar conjuntos de ressonâncias de poemas outros, atuais e antigos, sempre presentes e a acompanhá-los” (SANTOS, 2008, p. 99-101). Neles, a “linguagem fala dizendo, ou seja, mostrando. [...] enquanto mostrante, alcança todos os campos de vigência” (HEIDEGGER, 2008a, p. 203); seu corpo expõe uma estrutura que transpira vozes, *links*, saberes de outras vozes e tempos. O poema como acorde de escritas. Afinal, o cânone reúne obras “cuja variedade comportamental é mais complexa e que permitem a grande alegria de poder abordá-las sempre por um novo ponto (de fragilidade e de força) diferido” (SANTOS, 2008, p. 27).

Não é estranho que se diga, por exemplo, que a leitura de poemas de *Obra Breve* desloque a percepção rumo às marcas da formação de um corpo de linguagem poética e à construção de experiências singulares nele tramadas, ao mesmo tempo em que olha e questiona a formação da história da literatura, do cânone poético e da própria “imagem” desse corpo. Uma determinada leitura deixa ver tal poética por sua face marcada pelas reflexões acerca do lugar da poesia portuguesa contemporânea, da modificação e da formação do cânone, do autor entrando na história da literatura e acerca do efeito disso no modo como produz sua obra. Poesia como entrelugar de tradução das noções culturais de mundo, em sua diversidade, e pertencimento, permitindo pensar, por meio dessa vigência, diferença e afirmação pela/na literatura, sobretudo a portuguesa.

Matizes poemáticos que permitem detectar certos envios históricos na escrita de alguns textos de Fiamma revelam vestígios e apontamentos de tensões poéticas que reapresentam experiências sobre discursos a partir de lugares esmaecidos, por assim dizer, na cartografia dos discursos poéticos vigentes; lugares periferizados, de certa forma, em que pulsam um desejo e uma necessidade de registro da dessemelhança e dos ruídos de vozes que frequentam, sim, determinada periferia num tipo de espaço construído – mas sujeito à ruína – a que se

chama cânone literário ocidental. A suspeita é de que o binômio polar colônia/colonizado possa ser referido<sup>34</sup>, numa determinada clave ou numa projeção simbólica, quando se olha a poesia portuguesa frente a essa grande árvore canônica. Na poesia de Fíama Hasse, encontram-se, além do mais, reflexões acerca do lugar da poesia portuguesa contemporânea, da modificação e da formação do cânone, do autor entrando na história da literatura e acerca do efeito disso no modo como produz sua obra. É possível tomar o poema, “não se afastando o caráter do moderno, [...] na perspectiva da tradição” (SANTOS, 2008, p. 51).

A figura/metáfora/imagem da árvore, assim como a do mar, aparece insistentemente na obra poética de Fíama Hasse. Uma de suas translações sgnicas evidenciáveis diz respeito a cânone, tradição literária, história da literatura. Árvore sugere, na metaforização óbvia de seu tronco, seus galhos, sua copa e sombra, toda uma possível simulação imagética da literatura portuguesa, de sua filiação ou quadro sistemático na tradição literária ocidental; do lugar desse fazer artístico na paisagem mapeada por uma certa cultura canônica e seus efeitos. Não sendo o caso aqui de se realizar também um estudo da *phýsis* como natura, ordem do mundo, tome-se apenas essa face da representação metafórica referida.

Antes de outras falas, as do poema<sup>35</sup>:

#### SINAIS DE VIDA - 39

01	Quando eu vir vaguear por dentro da casa
02	o abeto que cresceu no bosque, hei-de
03	ajoelhar no soalho. Todas as coisas
04	comunicam entre si a totalidade das suas formas.
05	A mão que vai surgir do abeto apontará
06	para mim.
07	Tenho de despir as tiras de brocado que envolvem
08	as veias,
09	as cadeias de ouro dos rins. Deixar

<sup>34</sup> Não será aqui o caso de se explorar amplamente a cena geopolítica para se falar, por exemplo, no mesmo tom deleuzeano, sobre devir-menor literário na compreensão de tal conceito num projeto de crítica pós-colonial, como faz Júlia Almeida ao conduzir o diálogo entre Deleuze, Gayatri Spivak, Edouard Glissant e Stuart Hall (ALMEIDA, 2011, p. 41-57).

<sup>35</sup> Optou-se pela numeração dos versos devido às reiteradas referências de seus elementos nos comentários posteriores.

10 que as unhas longas da árvore passem  
 11 entre mim e o imo dos quartos interiores da casa.  
  
 12 Se essa figura imponente, a árvore, me reconhecer,  
 13 vou interromper o que escrevo, esperar ansiosa  
 14 atracção que a insónia desse vulto  
 15 há-de exercer sobre mim. Rodo  
 16 até à tontura da morte.  
 17 Torturo-me  
 18 até à alegria. Encontro na casa  
 19 o tema da desposseição e a agonia.  
  
 20 A pobreza antiga com que o corpo cai  
 21 para uma vala. Preso apenas às pérolas  
 22 que tinem nas orelhas. Dante deixou-nos resvalar,  
 23 com os cânones clássicos, como se o poema  
 24 fosse uma escada. É-o, quando as figuras austeras  
 25 da Natureza perseguem os mortais. Querem confirmar  
 26 a sua configuração. Querem ser  
 27 reais, quando se aproximam.  
  
 28 Vai para diante da minha face, ao fundo.  
 29 Vem dos recantos, onde já não é a silhueta volúvel  
 30 enovelada pelo vento, à janela. Com lentidão  
 31 arrasta a forma táctil até à passagem do poema  
  
 32 Sou eu que me vergo ao domínio.  
 33 Que me poise a marca incandescente na testa.  
 34 Tocaré na meninge como num cofre.  
 35 Aceito coroas para depor sobre mim.  
 36 Deixo os pés do abeto empurrar  
 37 com a biqueira violetas. A fragrância  
 38 delas leva-me a imaginar poemas  
 39 em branco. Depois de percorrer um longo encadeamento  
 40 de sílabas sou outra. Vejo assomar a natureza nua.

(BRANDÃO, 2006, p. 329-330)

Alguns lances iniciais de leitura sem determinados externos de sempre (biografia autoral, contexto, datação). Primeira aproximação panorâmica. No poema “39” da sessão “Sinais de vida”, o iniciar subjuntivo (“Quando eu vir vaguear por dentro da casa/ o abeto que cresceu no bosque”) aponta a vigência de um eu poemático expectante, na vigília, que ajoelhará no soalho (v. 3) sob a mira da mão invasora (v. 5-6), diante da “figura imponente” (v. 12), do vulto insone (v. 14), austero (v. 24), o abeto que cresceu fora e tomará a casa e suas janelas abertas (v. 30); é preciso despir-se dos bordados (v. 7), dos afetos e heranças do sangue (v. 8-9), abrir a intimidade mais profunda (v. 11). Pode ser que essa árvore animada alegoricamente

busque o eu do poema, mesmo sem reconhecê-lo (v. 12), faça cessar uma escrita, seja um anunciante da morte (v. 16, 20-21), imponha um misto de sensações entre experiências alegres e agônicas, torture, exorcize (v. 17 a 19). O ser já está na casa, como os verbos no presente atestam a partir do verso 26; toca os fluxos da “passagem do poema” (v. 29). O eu se vergará ao domínio (v. 30) desse outro, será marcado e tocado nas membranas que revestem cérebro e medula espinhal (v. 32), experimentará a morte (v. 16 e 33), o poema não-escrito (v. 38-39). E no corpo da escrita, o eu inscrito transforma-se (v. 39-40), desnuda-se, compõe outra natureza.

Segunda aproximação. A voz poemática, agora em solo explícito, entrecorta o relato dessa estranha anúncio com reflexões e conjecturas entre os versos 18 e 27. Na casa, cenário da invasão, está o tema, no despejo agônico (v. 19), no transe à beira da morte, para a qual se encaminha com suas ruidosas pérolas vãs (v. 27-28). Eis que o eu inscrito evoca Dante (v. 22), um dos pilares do cânone ocidental, e toda a herança clássica em que se resvala (cai ou desliza), em que se cai – no poema, pelo poema (v. 23-24). O texto poético torna-se o terreno movediço no qual se cai, sobretudo quando se é empurrado pela presença do grande outro que toma o espaço textual, o abeto invasor (v. 24-25), vindo de florestas canônicas clássicas para se confirmar (v. 24-26), para se impor como nova realidade de uma escrita (v. 26-27). Esse interlúdio marca a passagem das vozes verbais do subjuntivo para um breve mas incisivo presente (v. 28-32, 35-40), em que o texto se afirma como espaço de transformação – não sem dor.

Terceira aproximação, com alguma expansão. O eu inscrito, quem é ele? O poema começa com esse eu projetado numa possibilidade de tempo (“Quando eu vir vaguear”) e de submissão. Ajoelhar-se não é um verbo de muitas concessões semânticas. Pode sugerir, entretanto, mais do que o evidente imediato. Antes de acompanhar com mais vagar esse eu que se dobra, é preciso diminuir o passo diante de uma constatação que tangencia um

pensamento complexibilizador de várias noções no poema, inclusive desse eu por (trans)formar, nos versos 3 e 4: “Todas as coisas/ comunicam entre si a totalidade das suas formas”. No poema, isto é, na linguagem que emerge como linguagem poética, isso se dá no âmbito de palavras, sintaxes, semânticas, rupturas, implosões, colagens, intensidades – possibilidades. Em quase toda sua poética, Fiama lidou com o trânsito das formas, dos corpos entre si, entre as formas, nos limites e borrões de fronteiras, distante da unicidade do texto comum. Não é exclusividade dessa poeta, mas nela muito marcante. O poema “Grafia 1” que abre seu primeiro livro, *Morfismos* (1961), falava em despir objetos, descamá-los até que o prodígio surgisse, ou seja, até que uma nova abertura gerasse possibilidades, nem sempre exprimíveis e contornáveis nos sistemas que a língua tradicionalmente oferece.

O foco aqui também está nas relações de diferença entre o mundo das vozes poéticas e seu contrário referente externo. O vácuo entre esses dois polos, essa distância, seria a zona de atuação dos novos trânsitos de sentidos, espaço de quedas de arestas e de surgimento de intensidades da palavra, com todas as insuficiências e opacidades, que vigora no poema. A diferença não será de idealização, a despeito de um mundo oficializado em/por seu *status quo*. Tem a ver com a ressignificação de objetos rumo à formação, de certo modo, de uma identidade cultural sempre em curso, jamais acabada, como propõe Stuart Hall (ALMEIDA, 2011, p. 50).

Na época de *Morfismos* (1961), os procedimentos dessa poética no pronunciamento de um eu que se espraiasse em marcas explícitas no corpo do texto eram “contidos”, ou apresentados numa frequência mais sutil, por assim dizer. Mesmo lá, a voz já ecoava um movimento de autoconsciência e autorreflexão tanto dos processos formais por que seu registro poemático passa, incluindo-se o embate com/na linguagem, quanto das alternâncias entre decifração e espaço numa escrita de margens e arestas, carne desfazendo-se, tiras de brocados descolando-se, territórios ruindo como prelúdios de morte. Mais tarde, principalmente com os livros

*Homenagem à literatura* (1976) e *Área Branca* (1978), a escrita de Fiamma, também ela em transformação, experimentará uma certa disponibilidade das palavras a um olhar crítico para um tempo e um lugar dos quais se escreve e se fala.

Do ponto de vista do poema, ou seja, do ponto de voz de um eu, ser de/na linguagem, dizer esse *eu* aciona mobilidades e fluxos de toda ordem que tensiona fronteiras entre formas e noções, que estabelece suas *interversões* (NASCIMENTO, 2008, p. 111), nos intervalos, nas falhas, nos silêncios, na polivoz; o eu como objeto de mins e eles, o deslizamento entre eu e outros, e no poema, sobretudo, esse eu como “uma de nossas mais caras ficções” (NASCIMENTO, 2008, p. 138). Tudo é díspar em sistemas simbólicos comovidos pela imaginação. Talvez o efeito mais letal, em literatura, recaia sobre o eu da escrita, como em “Sinais de vida – 39”: “Sou eu que me vergo ao domínio” (v. 32). A encenação de uma subjetividade aí não é projeto estável: o eu, que afinal emerge agora de um modo mais evidente, tinge-se de apagamento. “Não tenho gestos, nem presença/ não sou ninguém que escreve”, dirá no poema “26” de *Área Branca* (BRANDÃO, 2006, p. 312); a consideração subjetiva é, também ela, uma metáfora, uma tentativa de translado entre o simbólico e o ser por constituir-se – aqui em queda, em desnudamento. A voz em primeira pessoa diz: “vou interromper o que escrevo” (v. 13), diante do imperativo de intensidades que comparecem ao poema. Interromper para diálogos e abalos internos, intertextuais, interdiscursivos. Um outro-mesmo que disse, no texto “Rosas – 13” desse mesmo livro: “[...] eu via-me [...]/ Como um corpo/ que a linguagem movimentava/ segundo um gráfico das comparações” (BRANDÃO, 2006, p. 294).

Em “Sinais de vida - 39”, um possível reconhecimento é o de que esse eu é aquele que vê a árvore, de joelhos, desnudo, despojado de certa historicidade (v. 7-8), pronto para a morte, mas ansioso por ser reconhecido (v. 12). É aquele que tem consciência de que o cânone ocidental invade seu espaço poético, afrontando e arrastando seu corpo secular até a passagem

do poema (v. 31). O abeto é árvore encontrada na Europa e em regiões temperadas do Brasil, cuja madeira é usada em marcenaria e na fabricação de papel. Curiosa, aliás, esta última função: também por isso é possível ver nessa árvore a alegoria do cânone literário que se desloca para a casa do poema português, ou melhor, que persegue uma poética que poderia ser portuguesa e universal sem necessariamente ajoelhar-se à linhagem de Dante. Mas como ser de/na linguagem, o eu também entra na história, na tradição literária, nos papéis que vêm das imponentes árvores ocidentais. Como o poema de uma autora portuguesa do século XX pós-Pessoa está no cânone?

A poesia portuguesa tem conhecido histórico de abundância, densidade, constância produtiva e tradicionalismo. Alguns de seus nomes, entretanto, constituem, por assim dizer, o tronco e a copa em cuja sombra repousam uma certa identidade cultural portuguesa e um “imaginário da nação” (ALVES, 2008, p. 217): Camões, indiscutivelmente, Gil Vicente, Antônio Vieira, Fernando Pessoa. A despeito de certa queda na leitura de poesia em outros países europeus, a produção poética “encontra razoável espaço de respiração [...] [em] Portugal, pequeno país tradicionalista e hierárquico” (ALVES, 2008, p. 217), e continua grande. Depois de Pessoa, uma geração que se firmou a partir de 1960 marca um novo momento nessa poesia com nomes como os de Sophia Melo, Jorge de Sena, Herberto Helder, Ruy Belo, Fátima Hasse, para citar apenas estes.

À parte a homenagem às raízes, as co-respondências, ou o diálogo intertextual, os textos classizantes não são sempre exatamente os que se cultivou numa vivência de escolha e interrelação abrandada por forças sócio-culturais equivalentes. Em muitos casos, uma figura solar, como Camões, ou no caso do poema em causa, como Dante, é que permitiu um “resvalar no cânone clássico”; o verbo resvalar sinonimiza “cair por um declive, escorregar, deslizar”, como se o poema fosse uma escada rumando para um alto, mas da qual geralmente

se cai. Em *Obra Breve*, mesmo as citações e apropriações deliberadas são, na maior parte das vezes, problematizadas pelo eu poemático, no âmbito de sua própria produção e leitura em vista do outro, de todo o caudal da tradição literária, de textos que, tendo comparecido à leitura, resvalam também na escrita. Por exemplo: Rilke e Lucrécio (no poema “Uni verso”) – “Entrego a contínua tradução de rilke ao mutismo de lucrécio/ atento à gênese dos átomos” (BRANDÃO, 2006, p. 163); Fernando Pessoa (no poema “Hora Obscura”) – “Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa/ eu digo numa fissura do verso uma outra coisa. [...] Leio-o/ com a avareza de quem herda os antigos e os contemporâneos” (BRANDÃO, 2006, p. 162). Não se trata apenas de provas de leitura, mas ainda de uma “entrada” no cânone, talvez no pé da escada, nos pés do grande abeto. Beber do cânone passivamente não será o caso aí; ajoelhar-se diante de certa cultura é gesto doloroso, marca a fogo na testa – pertencer. Mas o eu poemático dispõe de artifícios, procedimentos estratégicos, redes: “Perante a tradição literária, nada sou sem artifício” (BRANDÃO, 2006, p. 243) – verso de um poema que está, não por coincidência, no livro *Homenagem à literatura*. Assim, dados da experiência imediata ou secular são relativizados; referências ao leitor único (renovado, portanto); cultura e olhar nos sentidos paralelos; perdição do poema, em torno de seus indizíveis, silêncios, ruídos; o abandono de significações eternas, tradição literária, artifício; dissolução do léxico.

Não é o caso de uma poética que estritamente tematize etnia, gênero, classe etc., ou lugares periferizados e de estratificação mais intensa, como a estudada por E. Glissant. Em *Novas visões do passado* (1975), um poema chamado “A ideia de árvore que pertence ao arbusto” diz: “a poesia que defino como um documento. Todo o excesso se acumula na história” (BRANDÃO, 2006, p. 194). E para quem escreveu “não sou ninguém que escreve”, trata-se ainda de uma sensível desestabilização do sujeito e da imagem arquetípica de cultura literária. Em “Sinais de Vida - 39”, a paisagem que se interioriza no poema trinca-se na invasão austera



do abeto canônico. Provavelmente porque o eu ainda consegue dizer “sou outra” (v. 40). Enquanto emergem pela fala da linguagem, os corpos se transformam na obra, a linguagem torna inteligentes os seres na história: “A emoção de ser/ corpo (um fruto) decomposto que hoje, recrio ou lego: a minha existência/ (entre os iberos) urge” (BRANDÃO, 2006, p. 145).

“Seres feitos de matéria e pensa/ mento feito de memória”: as margens culturais afinal recuam e se aproximam do caminho por que a linguagem atravessa; a memória cultural ecoa sua voz robusta, mas o ser poemático não habita o passado; convive com a possibilidade de agenciamentos e ecos sempre coordenados a partir de um novo ângulo, convive com a possibilidade da queda, para cima, e sua voz opera “um corte no terreno que revela o sulco a percorrer até à cordilheira” (BRANDÃO, 2006, p. 233):

#### **CORDILHEIRA DOS BALCÃS**

Durmo no poente balcânico incolor das gravuras.  
Convivo com tudo o que é corpóreo.  
Recrio o eu no estado de similitude.

[...]

Cumes, copas, verídicos, são no entanto enormes.  
A relação entre verdade e altura é o meu tema.

[...]

Durmo, herdando. Sobrepõem-se os trinados  
na floresta frondosa clássica. Nem necessitaria  
da escrita para recordar. Quanto mais os textos onde  
não perco o futuro. Qualquer tempo nos Balcãs  
me transformaria. Defrontava o sigilo, atendei-me.

Nos vestígios de seu próprio tempo, os contemporâneos  
não duvidaram da ressurreição dos antepassados. Estou  
no episódio. Na noite. Nos Balcãs, quando não havia  
povoações, povos noctívagos, passei.

(BRANDÃO, 2006, p. 180-181)

O livro é *Novas visões do passado* (1975). O passado pode ser uma grande cadeia simbólica de montanhas culturais, na paisagem evocada diante dos vários regimes de ver. “Balcãs” origina-se do turco para designar “montanha, local alto”; a cordilheira que se reúne por esse nome estende-se “entre” Europa e Oriente Médio, região marcada por grande diversidade

cultural e étnica, caminho por onde tráfegaram exércitos guerreiros em lutas e conquistas desde a Idade Antiga<sup>36</sup>.

Aqui a cordilheira aparece, ou é evocada na palavra, como representação gráfica, desenho, gravura. Se o poente nela segredado “apresenta-se” incolor, é que o poema é sempre outra coisa, como as metáforas encaminham os objetos, os corpos à transformação entre si. “Durmo”, diz o eu poemático, e a noite principia nesse poente: “Estou no episódio. Na noite”; na metáfora obscura, recria o eu enquanto herda na convivência de tudo que é corpóreo, entre vozes (“trinados”) sobrepostas “na floresta frondosa clássica” e a memória cultural; “Nem necessitaria/ da escrita para recordar”, diz a voz, sem perder o futuro, o que vem, mesmo que a cordilheira de textos e memória, copas, cumes componham a topografia com que a escrita poética se defronta. Porém mesmo em estado de guerra, há o convívio, não sem alguma tensão entre a verdade e suas recriações em estado de similitude no poema. Por isso o eu afronta o sigilo, o prodígio, o mistério, e requisita “atendei-me” para que o poema se escreva.

Poeta contemporânea, Fiama também não duvida da “ressurreição dos antepassados”; entretanto é indicado falar-se em “vestígios” quando tempos se entrecruzam, porque tudo que vem ao poema, inclusive os “verídicos”, se tingem de incolor e recebe novas cores da criação. De qualquer modo, “Durmo, herdando”. A cultura, enorme, atravessa, mas o eu também passa, entra na noite do enigma textual da cordilheira poética, sonha outras cores. Isso porque a linguagem poética, num movimento evocativo, faz tremer a paisagem de corpos e objetos: a cordilheira recria-se, seu relevo carrega vestígios de tempos. “O tempo do poema estrutura-se em topologias e orquestrações” (SANTOS, 2008, p. 23).

Se Fiama lê e relê textos na história, convive, poeticamente, com sistemas de representação que transitem sob novas condições em seus poemas, e assim os *re*-produz, fazendo-os vibrar

---

<sup>36</sup> <http://www.infoescola.com/geografia/balcas/> .

sob outras intensidades, sob recuos, dilatações, princípios de composição pelos quais a linguagem poética fala no poema; ainda mais que “os sistemas representativos variam historicamente, ou seja, variam na história. E variam conseqüentemente não só no que representam e nos modos de representar, mas designadamente nas formas de auto-representação e na sua articulação com a representação” (GUSMÃO, 2010, p. 67).

O emergir da linguagem poética, como vigência de uma fala da linguagem, nasce de um ponto cego, inaugural, que não se cala – mesmo quando evoca o silêncio, que surge na/pela palavra –, e repercute-se na ampla zona de metáforas, “acende as imagens na noite fabulosa” (GUSMÃO, 2010, p. 13) da poesia, estabelece sistemas co-movidos que acionam imagens, lê, deslê e relê objetos simbólicos, aprende a transformar corpos e silêncios. Com *Obra Breve*, além disso, a poesia de Fiama se inscreve como escrita singular na árvore de um cânone que pulsa vivo; infiltra-se nele como corpo ressignificante, abre fissuras.

Aliás, parte disso se deve às próprias noções de composição e estrutura do objeto poemático, que ganha contornos revigorados desde *Morfismos* (1961).

## **PARTE 3**

---

### **POEMA: GRAFISMOS DAS CONSIDERAÇÕES**

**ROSAS****9***Não procuro*

*fugir às referências mais  
do que o que necessito para tornar legítimos  
os contornos duvidosos.*

Fiama Hasse, *Área Branca*

*Un poema es una cosa que será. Un poema es una  
cosa que nunca há sido, que nunca podrá ser.*

Vicente Huidobro

“A palavra principia”, lê-se já no primeiro poema de *Obra Breve* (2006, p. 15). Mas não porque uma combustão espontânea de linguagem se dê: “as mãos derrubam arestas”. A mão que escreve, ou melhor, a mão inscrita se lança à violência da criação, à estupefata abertura: “Agora é a estrofe imensa: a da distância/ entre o lugar e a árvore. [...] a sombra inscrita. Surge.” (2006, p. 105), escreve Fiama em *Este Rosto* (1970). Na “secura da língua” (2006, p. 143), *Era* (1974).

Em “Operário cantado”, *Barcas Novas* (1967), a voz do poema encontra a de um operário, que embora trabalhe “[...] nas palavras com amor/ [...] fica em silêncio [...] / [porque] o ferro/ ao passar de mão a poema/ dói” (BRANDÃO, 2006, p. 56). A consciência do labor poético, de uma *tékhnē*, do embate entre matéria artística e objeto, do enigma “O poema é a poesia sendo”<sup>37</sup>, as noções de composição e estrutura do objeto poemático, as estratégias de articulação, sempre pontuaram a escrita de Fiama Hasse como elementos constitutivos, amalgamados – guardadas suas especificidades – aos temas, às buscas poéticas, aos percursos na obra, participando dos fluxos de ambiguidades e tensões que sua obra congrega.

Algumas questões se encaminham aqui. Como o poema diz e se diz, e também se cala, numa espécie de aprendizagem *in progress*? Como essa aprendizagem do poema se torna gesto poético, matéria poética? De que modo as concepções de poema participam da construção da obra nos textos de *Obra Breve*? De que natureza é a dor que percorre o poema?

Investigar as noções de *poema* nos textos de Fiama é aproximar-se, pelas dimensões instauradas nessa escrita literária, do singular processo de criação da escrita poética, tão caro e misterioso para a poeta. Aproximar para ampliar a compreensão de sua complexibilidade elíptica e movente pela experiência de uma leitura mais detida e pontual. Talvez o poema seja, diz Huidobro, algo que nunca poderá ser. Resta saber como e por que isso se dá.

---

<sup>37</sup> Na formulação de Eduardo Portella (CAVALCANTI, 2012, p. 232).

Percebe-se que a poeta não concebe, de certo modo, o poema como um suporte *a priori*, desde sempre dado e de cujas possibilidades ela simplesmente dispusesse para escrever, como se isso também não fosse um problema poético ou uma matéria poética. As concepções de língua, linguagem e poesia depreendidas dos poemas e textos analíticos de Fiana, os saberes e questionamentos que ganham voz(es) aí levam-na, dentre outras coisas, a considerações do objeto poemático não como simples e familiar artefato sobre o qual se executa a escrita poética; o poema não apenas como estrutura, fôrma a que se acoplaria um organismo informe, doravante formatado; grade secundária a ser coberta por palavras e sentidos últimos.

Também não o poema como fetiche de um desejo inominável. Pelo contrário: a autora não se furta às reivindicações e cruezas do poema, ao enfrentamento de seu exigente cultivo, à sinuosa cartografia sobre a qual não basta lançar palavras e temas canônicos. Não é possível, nessa poética, ignorar do poema sua inteligência fugidia, seus sintomas de resistência e articulações agenciadoras, sua anatomia mutante – seus abismos –, aspectos que a autora incorpora à materialidade mesma do poema. As reivindicações do poema são também reivindicações da poesia. É possível, além disso, que um viés de consciência próprio do artista da modernidade leve à realização de um discurso que se volta sobre si mesmo: “[...] a tendência do mundo moderno a uma reflexão crescente a seu próprio respeito – ou a respeito de sua “viabilidade” – não poderia deixar intocado o discurso poético enquanto atividade articulada” (CARONE, 1979, p. 16).

Se a linguagem poética é o emergir singular da linguagem, se esta é inaugural em seu dizer genuíno e “O que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2008, p. 12), então o dizer/calar do poema deixa ver também seu estado de singularidade, sua malha assimétrica de evocações, sua emergência de intensidades poéticas – inclusive as indomáveis e reagentes. Em Fiana, tantas vezes isso constitui mesmo o material dos versos, ou a entrada convulsa na

área a que se denomina poema e que “[a] obriga/ a ranger como uma arte/ os [seus] ossos de poeta” (BRANDÃO, 2006, p. 277), a entrada e o trânsito no espaço do poema.

Esta leitura começa principalmente por alguns, em parte, metapoemas de *Área Branca* (1978) para depois buscar em outros textos as considerações explícitas ou dissimuladas sobre poema. A hipótese é de que muitas delas têm relação direta com o estabelecimento do indizível nos textos hasseanos, pois as próprias considerações são cambiantes, às vezes herméticas, resistentes a definições lineares. Em outras palavras, nessa poética alguns grafismos dão vez ao errático, aos escapes, à difícil verbalização do absoluto.

Além disso, no poema se dá a experiência para uma espécie de “teoria” sobre o espaço poético a que se denomina *poema*, como condição de trânsito, evocação, emergência do manifestar poético da linguagem, entre tumultos e deslizamentos. Trata-se de uma experiência antes de tudo literária, não técnica; *teoria*, nesse caso, não diz respeito a algo como a contemplação dos Princípios primeiros na teorética aristotélica ou na metafísica, “Ato da mais elevada das faculdades do espírito para conhecer o inteligível” (GOBRY, 2007, p. 144), mas à tentativa de autoconhecimento da matéria poética se processando, descrevendo-se, *no* espaço poético. Simultâneo gesto: habitar (experimental) o espaço de enunciação que se descreve (constrói); intuí-lo, evocá-lo – mas também negá-lo, desconstruir seus aparatos de segurança, deslizar em suas fugas. Considerações são exames; por metonímia, também objeções (Cf. HOUAISS, edição eletrônica).

Conforme indicam as datas ao final de cada poema, *Área Branca* foi escrito entre maio de 1976 e o mesmo mês de 1977, enquanto a autora transitava entre Lisboa, Vila Viçosa e Sevilha (BRANDÃO, 2006, p. 274); tem 56 textos sem título, mas numerados e separados em três partes: “Rosas”, “Área Branca” e “Sinais de Vida”. É um livro “com uma extraordinária noção de textualidade, em que numa estrutura circular cabem o épico, o lírico, o trágico e,



talvez, o dramático” (SILVEIRA, 2008a). Essa circularidade tem a ver menos com uma regularidade geométrica segundo a qual tudo não passaria de um arranjo acabado, senão com o apontamento de apenas alguns elementos da noção composicional, como a estrutura interna e tensões relacionais entre os itens de uma poemosfera afinal complexa. Nele chamam à atenção as referências mais concentradas e diretas a poema, escrita, verso, tema, poesia, linguagem, elementos que comparecem ao espaço de enunciação e o performam; ainda a imagens poéticas que remetem a indizível, efemeridade, morte.

Os metapoemas de *Obra Breve* oferecem eixos reflexivos e aberturas para questões fundamentais com que a poeta lidou em seus livros e para muito do que se discute nesta tese. São textos que permitem à voz do poema olhar/inquirir, do ponto de vista interno, a matéria que se dá como poema, as condições em seus processos de fazer-se e desfazer-se, o “andamento” disso – considerar: olhar com vigor o corpo do poema. O leitor, ao acompanhar as considerações que, muitas vezes, sugerem arremetidas da voz inscrita contra o corpo poemático – e contra si, pois afinal o poema incorpora tudo o que nele emerge ou o que contra ele insurge inscrito –, também experimenta, pelo viés da leitura, as singularidades de considerações metamórficas.

Alguns temas aludidos são cristalizados por Fiama em palavras nucleares, embora os substantivos de um modo geral sejam mesmo um dos principais instrumentos de sua poética. Mas as palavras “não funcionam como unidades menores num poema, e ainda menos numa obra: elas funcionam como centros temáticos, definem vias de criação por onde passam os veículos de conhecimento – e da fruição, claro” (GUEDES, 2010, p. 161).

A recolha para a presente leitura se concentra na seção “Rosas” de *Área Branca*. Nas amostragens selecionadas, é indicado iniciar pelas ofertas mais generosas de alguns textos.

### 3.1 O QUE ME OBRIGA A RANGER COMO UMA ARTE OS MEUS OSSOS DE POETA

Os primeiros 20 poemas de *Área Branca* (1978) estão reunidos sob o título “Rosas”. No resumo de Jorge Fernandes, eles “[...] perfazem o movimento da experiência da leitura. Traçados à perfeição, de natureza ‘antológica’, esses poemas consideram a recepção ao poético desde a era clássica da imitação até a fase romântica da criação da subjetividade” (SILVEIRA, 2008a). E a despeito de tudo o que já se escreveu, em literatura, ou mesmo por isso, sobre o símbolo *rosa*, um poema acrescenta:

#### 9

O tema das rosas não é ainda estéril.  
Nem tão pouco é necessário passar no subconsciente  
entre frisos, mesmo secos, de tonalidades,  
acompanhando-as de frases preciosas.  
Cada sentimento que a vida diária apreende  
de um modo difícil ou astucioso  
é eterno. Depois de muitos dias o roseiral,  
visto dia a dia, impõe uma imagem  
mais do que secundária ou marginal, que me levou  
a inflectir a linguagem para a rima,  
como involuntariamente aconteceu no verso  
em que rimeei, porque estou a passar  
da primeira razão do discurso  
para a distração plena. Mas com que intensidade  
senti essa oferta natural, que era frágil  
e concreta, sob a acção do vento.  
Vim, manhã a manhã, idealmente  
ou trazida pela minha presença, ver as rosas  
em maciços submetidos à luz forte  
do sol nascido daquele lado. Não procuro  
fugir às referências mais  
do que o que necessito para tornar legítimos  
os contornos duvidosos.

Tudo aquilo que se reveste de maior importância  
no pensamento desperto pode ser um étimo  
onde concentro a minha vida. A partir de rosas  
começo o caminho visível pela ladeira diurna,  
uma pacificação do espírito bem diversa  
da passividade, mas igualmente dócil.  
Cada consciência, ao atingir uma grande fracção  
de factos ou, por vezes, de pontos siderais,  
deixa de ser súbdita do universo.  
É este o sinal da separação entre quem possui  
o domínio e aquele que é dominado pela artificialidade  
de produzir e que não sente a distância atroz  
que o separa do dia a dia, isto que eu transformo  
na minha consciência, com critério, em poema.

Sempre que me distraio de mais das rosas  
através da teoria, o papel da aragem  
a que chamei vento é sobressaltar-me devagar,  
talvez sem a minha convivência.  
Eu vigio a minha permanência na terra,  
leito eficaz para cada um engrandecer  
diariamente. Não posso portanto permitir  
que alguém, de quem não considera este clarão  
diáfano necessário à compreensão,  
queira incutir no espírito humano  
a ideia de uma essencialidade  
desenraizada daquele fundo com que cada um  
se torna essencialmente em ocasiões únicas  
o ordenador de rosas registradas por sinais.

(BRANDÃO, 2006, p. 288-289)

Inicia o texto uma “afirmação negativa” que traz, em segunda voz, uma proposição: falemos de rosas. Ou mais: falemos desse tema. Nenhum tema será estéril quando se *transforma* no poema, com o poema, étimo em que algo sempre é inaugural. Porém, a advertência de que o tema *rosas* não é ainda estéril dá a pensar sobre o quanto esse tópico pode ter comparecido na tradição textual, sobre o caudal de modos com que foi abordado ou apresentado não só nas várias modalidades de escrita. Daí que, escrevê-lo uma vez mais resulte em indagá-lo como tema canônico, imagem de certa forma sacralizada, reservada a concepções sobrevalorizadas e recorrentes no repertório cultural. Fiama, assim como Nuno Júdice, aproxima-se de poetas para os quais “escrever é ler criticamente” (ALVES, 2008, p. 121).

Não deixa de ser irônica a escolha de um tema como o do poema “9”, devido à emblemática presença nos objetos artísticos de culturas diversas e seculares. Inscrevê-lo num texto e discuti-lo, em princípio, como tema, torna-se, de fato, o verdadeiro nó temático aí. Veja-se, por partes, o encaminhamento dos “sinais” que registram “isto que eu transformo/ na minha consciência, com critério, em poema”.

A planta cuja flor é a rosa pertence a um grupo vegetal quase universalmente distribuído<sup>38</sup>. Talvez isso explique, em parte, o amplo alcance do seu emprego simbólico, sua inscrição em

<sup>38</sup> Cf. *Encyclopædia Britannica*, edição eletrônica.

diferentes discursos e semânticas. Da mitologia ao cristianismo e à cabala; dos jardins iranianos ao teatro londrino onde Shakespeare imortalizou obras-primas; de poemas persas aos de Drummond<sup>39</sup>. Não seria excessivo dizer: “[...] a rosa é uma figura simbólica, tão densa de significados que quase não tem mais nenhum [...]” (ECO, 1985, p. 9).

Sendo um tema praticamente universal, não surpreende que apareça em textos poéticos múltiplos. Fiamos toma-o como objeto de escrita na linguagem poética, olha-o por esse ângulo, submetendo-o à luz forte da leitura particular que considera sua transitividade no próprio espaço do poema. Ao propor falar do tema, mesmo que haja referências convergentes ao território poético, o poema também sugere ao “leitor único” a reconsideração da sua leitura com vistas nas articulações e processos arranjados ali: “[...] aquilo que, no poema, é construção determinada pela convergência das experiências do real e do poético, na leitura do texto é reconstrução dos caminhos percorridos em direção à unidade de relações que é o poema” (BARBOSA, 1974, p. 11). A rosa registrada por sinais despetala-se no gesto singular que a reinscreve em inesperada circunstância. “Nenhum sinal nos calcina as órbitas”, dizia já um poema de *Morfismos* (1961), “Tema 4”, e um outro: “As palavras multipliquem a flor invertida” (BRANDÃO, 2006, p. 18-19).

Assim como recebe, da tradição e dos contemporâneos, noções de poema historicizadas e axiológicas, a poeta vê-se diante de um tema, como se disse, do hábito cultural canônico, demasiado antológico. Acontece que o espaço dessa escrita deve ser “um espaço de

---

<sup>39</sup> Em mitologia, o sangue de Adônis originou a rosa vermelha como prova de seu amor por Afrodite, flor que se tornou ainda símbolo da beleza e perfeição. No cristianismo, representa o sangue derramado por Cristo, suas cinco chagas, sua ressurreição, e o sangue dos mártires cristãos, bem como a pureza virginal de Maria, mãe de Jesus. Salomão e Isaías referem-se à flor de Sharon que, segundo estudiosos, seria a rosa, bastante valorizada no oriente até hoje, embora outros apontem o narciso como sendo essa flor (Cf. *Smiths Bible Dictionary*). É um dos símbolos da Cabala. A expressão latina *sub-rosa* significa manter um segredo: Eros (Cupido entre os romanos) teria dado a Harpócrates uma rosa para lhe garantir o silêncio sobre certos deslizes de Vênus, sua mãe. É símbolo do amor terreno desde tempos imemoriais, como de sensualidade e sedução (Cf. *Umich Symbol Dictionary*). Sua figura também se refere, na Era Clássica, à Afrodite (Grécia) e à Vênus (Roma); aos jardins geométricos desde o Iran Antigo, ao formato de galáxias unidas (rosa das galáxias), ao nome do teatro londrino onde Shakespeare apresentou pela primeira vez seu *Titus Andronicus* (1593-94). Aparece como tema em antigos poemas persas de Hafez; em Shakespeare, em Yeats, nos irmãos Grimm, em Drummond, G. Stein, para citar apenas esses.

diferença” (SILVEIRA, 1986, p. 33). Nas palavras de Fiamma, “A forma poética é a destruição do hábito linguístico” (BRANDÃO, 1961, p. 14). Assim, o segundo verso mantém a negativa e passa a considerar os termos da escrita no poema em torno de um tema que, metonimicamente, representa toda uma prática doxológica em poesia beletrista:

O tema das rosas não é ainda estéril.  
Nem tão pouco é necessário passar no subconsciente  
entre frisos, mesmo secos, de tonalidades,  
acompanhando-as de frases preciosas.

O hábito, nesse caso, geralmente acolhe o preciosismo clássico de ornamentos, ou o aparato da escrita subliminar gerada na subconsciência<sup>40</sup>. O colorido das tonalidades acumuladas por tanta escrita, numa certa tradição literária clássica e romântica, que se adorna de frases preciosas foi, desde *Poesia 61*, rejeitado pela proposta poética nascente, como de resto pela poética de Fiamma, inclusive com referência ao século XX da poesia lusitana, que preferia a “renovação de ideias e formas, contrapondo-se a um empolamento discursivo que caracterizava alguma poesia portuguesa de décadas anteriores, sobretudo a presencista e a neo-realista. Houve uma valorização da autonomia do discurso poético [...]” (STEINBERG, 2011, p. 17). O poema começa abrindo-se para uma reflexividade sobre as relações de elementos com o próprio espaço poemático.

A destruição do hábito linguístico se dá pela desconstrução de uma imagem temática a partir de seu próprio lugar de tópico, e pela proposição do poema como espaço de embates demonstráveis de suas próprias tensões, da intensidade de seu construir também de dentro pra fora, da constante matéria movediça que o constitui. Afinal, o espaço aí também é de busca, de reformulação de um *modus operandi* poético. Uma das considerações, conclui-se, é que o poema seja corpo de permanente reinvenção; o poema “26”, já nas amplidões da “Área

---

<sup>40</sup> Subconsciente se refere ao bloco de fatos ou vivências subliminares, pouco conscientes, ou que estão fora do limiar da consciência atual, ou aos quais ela não pode ter acesso. Freud chegou a trabalhar esse aspecto na primeira teoria tópica do aparelho psíquico, mas o abandonou depois (Cf. FREUD, 2010).

Branca” e suas intensas demandas, dirá: “Procuro intensamente o tema” (BRANDÃO, 2006, p. 311). Nessa direção, Agamben lembra, ao ler Caproni, que no poema “[...] algo termina para nunca mais e algo tem início” (*Apud* BERNARDINI, 2011, p. 40). E Caio Laranjeira intui que

Estar no poema é pensar-se entre o roçar das formas, onde o Eu altera, em sua visão, a paisagem que, por sua vez, torna outra a voz que tece a composição. [...] a poeta assume os motivos da rosa, tanto na máxima aderência ao referente como nos desvios de escala do olhar. [...] A poesia de Fiama Hasse Pais Brandão não elide a evidência de que toda linguagem cria um novo olhar sobre o objeto, e torna-o, dessa feita, outro. (CUNHA, 2011, p. 49; 51)

“A poesia [...] não é mais sentimento nem sentimentalismo”, sublinha Ernesto M. de Melo e Castro (*apud* REIS, 2005, p. 127) a respeito da escrita poética de 1960 em diante, o que inclui certa disposição da *Poesia 61*. Mesmo num livro de 17 anos depois, como *Área Branca*, e ainda diante da rosa com todas as camadas de significados que se foram depositando em sua figura ao longo do tempo, inclusive as de tom sentimental, o poema repara:

Cada sentimento que a vida diária apreende  
de um modo difícil ou astucioso  
é eterno.

Numa “primeira razão do discurso”, o poema fala do sentimento que se capta no dia a dia, mas sem a idealização que geralmente se supõe dos sentimentos gerados numa espécie de estado de alma sublimado, enaltecido, porquanto seja a vida diária árdua, laboriosa, perigosa até. Ademais, o ardiloso modo com que a vida assimila cada sentimento supõe a habilidade de dissimular e usar artifícios, no astucioso processo de compreender que, nesse jogo, tange também uma espécie de criação, de vida como invenção constante – eterna. Note-se que o poema submete a noção de sentimento a um raciocínio mínimo, o que permite lembrar um dos versos-síntese de Fernando Pessoa: “O que em mim sente está pensando”<sup>41</sup> (PESSOA, 1960,

---

<sup>41</sup> Na análise de Robert Herron, ao invejar a ceifeira “[...] o que o poeta quer é uma impossibilidade, uma contradição: a sua inconsciência conscientemente. Assim êle se coloca num nível de desprezo olímpico,

p. 108). O clichê da rosa, que tantas vezes representa os sentimentos universalmente eleitos como nobres, recebe uma espécie de luz fria do pensamento; o poema, por consequência, revela seu modo de organização interna, certamente difícil e astucioso, sua perspectiva de visão ao refletir sobre sua própria concepção como objeto em que impossibilidades – como pensar e sentir – se instauram. Justamente num poema chamado “Anti-poética”, de *Visões Mínimas* (1968-1974), lia-se: “jamais me basta ver e/ rever” (BRANDÃO, 2006, p. 197).

Mesmo se o texto fingir dar voz à expressão<sup>42</sup> – “Cada sentimento que a vida diária apreende/ de um modo difícil ou astucioso/ é eterno” –, “[...] o poema afia as setas dos afetos fortes e exigem a abertura e o uso do arco tensor”, observa Roberto Corrêa dos Santos (SANTOS, 2008, p. 17). Uma tal abertura supõe, entre mais, a possibilidade de acompanhar as próprias torções e tensões a que a matéria poética se vê submetida também com relação a constituir-se poema; a possibilidade de observar as habilidades

[...] do gesto [como] ato pensante de reger a matéria, isto é, a enérgica atitude intelectual sobre os fatores que a organizam, considerando-se a armadura dos mecanismos mentais ativados e o sentimento das vicissitudes do labor. [...] No poema deverá surgir uma ponta miúda que seja das curvas da percepção e dos procedimentos. (SANTOS, 2008, p. 19)

Saberes e modos de uma escrita, que em *Área Branca* comparecem nas várias camadas a que se chama poema, e que desafiam autor e leitor.

Sobretudo no século XX, “Nenhuma poesia se escreve quando se está sentindo mas quando o sentimento se faz pensamento, quando se torna razão” (OLIVEIRA, 2004, p. 111). Se isso acontece, não cabe deslindar esse pensamento, como se fosse possível sintetizar o que, no poema, se dá como pensamento acaso racional; o pensamento poético é de uma outra ordem –

---

querendo gozar as vantagens da sua própria condição (o pensar) e da condição da ceifeira (a alegria) e poder ao mesmo tempo eliminar as desvantagens das duas (o sofrimento que acompanha o pensar, a insensibilidade). [...] apesar do sentimento em Pessoa ser fingido, sua poesia não tem por isso menos valor. Talvez por isso mesmo tenha mais ainda. [...] Todo poeta é um fingidor até certo ponto” (HERRON, 1968, p. 216, 218).

<sup>42</sup> Expressão “Pressupõe a ideia de um interior que se exterioriza. [...] uma representação e apresentação do real e do irreal” (HEIDEGGER, 2008, p. 10).

“não representacional, como não proposicional” (NUNES, 2009, p. 305). Se a poesia, no poema, constitui fala *genuína* porque possibilita aguda “experiência com a linguagem” (HEIDEGGER, 2008a, p. 121), ela é a possibilidade de uma experiência do pensar. Pelo menos o poema se pensa ao discutir sua historicidade, seu material, suas dificuldades singulares como objeto de linguagem, seu modo com que tensiona as forças que circulam ali. As experiências acionadas por seus grafismos podem incluir a de um pensamento. Em Fíama, a metáfora se adensa e requer, além de que apenas se ausculta o dizer das palavras, como quis Martin Heidegger, que se observe seu funcionamento como “verdadeiro solo do pensamento feito poesia ou da poesia do pensamento” (NUNES, 2009, p. 307)<sup>43</sup>.

Prossegue a primeira estrofe do poema “9”:

Depois de muitos dias o roseiral,  
visto dia a dia, impõe uma imagem  
mais do que secundária ou marginal, que me levou  
a inflectir a linguagem para a rima,  
como involuntariamente aconteceu no verso  
em que rimei, porque estou a passar  
da primeira razão do discurso  
para a distração plena.

O texto, que se iniciou com uma frase curta, ocupando um único verso, desdobra-se em frases maiores, que cobrem três versos, chegando a esse período de mais fôlego, com oito versos, no meio do bloco; são os vários segmentos assimétricos: o poema se dilata, num movimento respiratório diverso, como uma rosa irregular, de certa forma imprevisível. “Poesia é a loucura da forma” (CASTRO, 2000, p. 35).

Amplia-se, além disso, o foco: da rosa ao roseiral “visto”, imagem que se impõe num texto cuja construção revela o (re)posicionamento do olhar do sujeito inscrito. Abertura por certo

---

<sup>43</sup> Benedito Nunes critica a concepção heideggeriana de metáfora, insuficiente em seu pensamento, porque o filósofo a coloca no âmbito da metafísica, “se esquecendo que ela é o ato próprio da linguagem, a sua *energeia*, para dizê-lo com Humboldt, ou o princípio do seu jogo, para dizê-lo com Wittgenstein” (NUNES, 2009, p. 307-308).



sinalizadora de uma evocação das propriedades da linguagem poética: inscrever imagens capazes de convocar para uma proximidade a vigência de algo como ausência (HEIDEGGER, 2008, p. 16). Ou seja, convocar para a palavra. Nesse lance, a imagem é convertida em palavra, o que quer dizer *em sua ausência*: “A coisa [...] tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, [...] como distanciamento, a coisa presente em sua ausência [...]” (BLANCHOT, 2011c, p. 279). E “A ausência/ não é o nada, mas o manancial” (BRANDÃO, 2006, p. 184). O tema da rosa “não é ainda estéril” se for tomado no território da linguagem poética, na “distracção plena”, num estado de suspensão em que o roseiral é o nome de uma imagem, não de um objeto vindo do real, de um depois. Por isso, por ser imagem nessas condições – o que no poema não é secundário ou marginal –, a coisa se transforma e ganha “contornos duvidosos”, torna-se possibilidade: “[...] a imagem não é o não ser, mas uma outra possibilidade do ser, sua outra versão” (LEVY, 2011, p. 28).

Embora este alcance seja maior, o poema, sempre movente, volta-se a sua materialidade “técnica” básica ao mencionar a “distracção” com que submete à linguagem poética à conformação de um aspecto tradicional em escrita de poesia: a rima. O roseiral (em rima com “marginal”) pode simbolizar o maciço de referências culturais, o que inclui as técnicas formais de composição, que pesa sobre o poema e tensiona, de certa maneira, a linguagem. É possível flagrar “A poesia em torno de sua própria textura” (OLIVEIRA, 2004, p. 101). Assinala-se, além disso, uma passagem a um fora da “razão do discurso”, ou seja, a uma área aberta, território da errância, da mobilidade, da dispersão do *cogito* cartesiano. O fora, para Maurice Blanchot, é a abertura que dá num não-lugar, propício à contestação, à ruína do eu como unidade, ao exílio no deserto – em que só são possíveis rosas “registadas por sinais” – rumo ao ser de linguagem. Por isso, “O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à

insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, [...] pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite [...]” (BLANCHOT, 2011c, p. 259).

O eu inscrito, energizado por tais tensões e deslocamentos, funda sua experiência singular:

Mas com que intensidade  
senti essa oferta natural, que era frágil  
e concreta, sob a ação do vento.

A “oferta natural” só o é nos termos da escrita poética; o vento sugere o ar nessa respiração e nessa sonorização, que muitas vezes instaura a rima, esse recurso concreto que apenas raramente compõe a materialidade dos poemas de *Obra Breve*. “Natural” porque a rima, assim como outras convenções poéticas, está fortemente arraigada na tradição da escrita do poema, de seu repertório formal. Porém aqui a rima serve de pretexto para que o tema da escrita poética, não ainda estéril, seja questionado, provocado em sua estrutura habitual, metonimicamente evocado pela referência à fragilidade desse recurso. Não deixa de ser uma experiência intensa, à medida que possibilita à voz do poema experimentar seus pontos de “ruptura” com relação àquele cultivo habitual de escrita poemática. Nesse repensar o poema, ou seja, nesse recomeçar a outra versão, “manhã a manhã”, a ambiguidade própria dos versos<sup>44</sup> perpassa a subjetividade simulada:

Vim, manhã a manhã, idealmente  
ou trazida pela minha presença, ver as rosas  
em maciços submetidos à luz forte  
do sol nascido daquele lado.

Vir ao poema e ver o que nele se evoca só é possível pela descrição, simultânea, da escrita do poema como oferta de uma versão; isso inclui o que se nomeia como o eu nessa escrita, o que aí é cogitado como aparência ou imagem. Para Caio Laranjeira, “A poeta perspectiva-se, algo duplicada por imagens de si mesma, ‘trazida’ por sua própria ‘presença’. [...] A bifurcação

<sup>44</sup> “Como descrever a solidão pela continuidade/ dos versos, se são ambíguos?”, *Novas Visões do Passado*, de 1975 (BRANDÃO, 2006, p. 182).

interpretativa dos fenômenos em articulação dá preferência ao dueto em vez do duelo” (CUNHA, 2011, p. 49). Os versos são ambíguos, bem o sabe a poeta.

Ver as rosas, no poema, é vê-las escritas em imagens metafóricas<sup>45</sup>, intensificadas, desfiguradas, submetidas à luz forte das (re)leituras. Esse posicionamento, para Gastão Cruz, aponta o duplo e potente gesto da poeta diante das coisas: “Vê-las foi criá-las, olhá-las foi imaginá-las” (CRUZ, 2008d, p. 296).

Se rosa, como em Mallarmé, é símbolo de palavra poética (FRIEDRICH, 1978, p. 179), no poema de Fiama ela é o objeto a ganhar novos contornos escritos, a ser visitado continuamente (“manhã a manhã”), reinaugurado a cada nova leitura, o que inclui desleitura, transformações operadas pela linguagem imagética. O “sol nascido daquele lado” pode vir da primeira razão do discurso, mas a película metafórica que recobre a estrutura do poema instaura agora a zona de “distracção plena”, borrando demarcações e limites, como ocorre nas searas da dúvida:

Não procuro  
fugir às referências mais  
do que o que necessito para tornar legítimos  
os contornos duvidosos.

A consciência de estar, até certo ponto, num fluxo de uma tradição ocidental poética não impede que o poema seja também rota de fuga, diante dos novos grafismos de articulação da matéria poética que proporcionam uma experiência, legítima, a romper os apelos da representação. Não se trata de ignorar absolutamente os fluxos historicizados, as marcas de uma experiência do real, mas de considerá-los na instauração da substância poemática, de sua estrutura e materialidade fluida nos “limites do seu espaço de construção” (BARBOSA, 1974, p. 12). Nessas circunstâncias, no estado de palavra, o poema intui um outro contorno para os

---

<sup>45</sup> A concepção de imagem aqui tem a ver com a plasticidade iconográfica das metáforas que, de certo modo, evocam a visão, uma percepção imaginária visual.

objetos, dos quais se aproxima e aos quais, nessa apenas aproximação, confere o atributo de possibilidade, evocação. Despir objetos, no poema, dá vez à palavra; ou seja, uma outra contextura funda a dimensão da linguagem poética em que objetos têm contornos duvidosos, e não a marca de essência, de verdade bem definida. Porque “o poeta [...] consente em seu dizer o mistério da palavra” (HEIDEGGER, 2008a, p. 184).

A voz do poema também surge num movimento de passagem, trânsito entre a “primeira razão do discurso” a uma zona de singularidades imprevisíveis: “estou a passar da primeira razão do discurso/ para a distracção plena”. A passagem, *a transição no entre*, é o resultado das forças mobilizadas pela/na linguagem poética. O ensejo dessa transferência não abole a meditação sobre o que ali se evoca:

Tudo aquilo que se reveste de maior importância  
no pensamento desperto pode ser um étimo  
onde concentro a minha vida.

O pensamento desperto, em linguagem poética, pode ser a origem (“um étimo”), o núcleo de concentração do que, no poema, se chama vida. Pode ser, já que a transição é a via das possibilidades. O âmago concentra “seres feitos de matéria e pensa/ mento feito de memória”, como se leu em “Poética” (BRANDÃO, 2006, p. 404). A matéria aí são palavras, sons, imagens, vácuos, “isto que eu transformo/ na minha consciência, com critério, em poema”. A memória pode ser também a fatura, por certo importante, de toda a história do pensamento ocidental que deságua no “pensamento desperto” mesmo quando este se tinga da singularidade inaugural no poema.

Ao convocar uma emergência ao pensamento, num gesto verbal em direção ao que se entende por pensamento, o poema não propõe uma “confrontação disciplinar” (NUNES, 2007, p. 160), mas o acionamento de uma possibilidade em processo, insubmissa aos cálculos do mundo dado. Se alguns nomes são fortemente acessados em sua vigência sígnica (vida, pensamento,

seres em geral etc.) na referencialidade ao que se chama real, é preciso destacar que “a nomeação do poeta alcança o que excede a compreensão do ser, em torno do qual o pensador gravita [...], [isso inclui] o indizível, que é estranho ao pensamento” (NUNES, 2007, p. 125).

Ademais, “Os versos/ só são o que os poetas fundam”, lê-se no poema “Teoria da realidade, tratando-a por tu”, numa seção chamada “Poéticas”, do livro *Cenas Vivas* (2000). A “teoria” poética convoca mistério, dúvida, ambiguidade, versão, remanufatura, fingimento, devaneio, imagem metafórica, contradição, ruína, apagamento, desconstrução, ruptura, silêncio: “A poesia foi sempre estranha ao conhecimento racional” (NUNES, 2007, p. 158).

Retorne-se àquele trecho do poema “9”, de “Rosas”, a uma referência a tal âmago “onde concentro a minha vida”. Concentrar também é deixar mais denso, pleno de intensidade, isso que a voz poemática chama, a seu modo e em suas vias, de *sua* vida. “O poeta faz uma experiência com a linguagem” (NUNES, 2007, p. 121); e experiência na linguagem, vida como versão num fora – não aquém ou além, mas com outro signo –, que é a própria literatura, essa possibilidade de vivenciar o outro do mundo (BLANCHOT, 2011a, p. 335-339) e da vida. Deixar denso é propor uma proximidade, na qual cabem toda a distância e a ausência entre as versões: “Só os meus imensos dias jamais cabem/ nos versos escritos ou ditos, quotidianos” (BRANDÃO, 2006, p. 584).

Concentrar também é abismar-se. Nesse sentido, a poesia de Fiama está, sim, inscrita, numa cartografia poética em que uma das marcas é “[...] a crise dos fundamentos da criação artística em geral, que se instaurou inclusive no domínio da lírica moderna, pós-simbolista [...]” (NUNES, 2007, p. 154). Rever temas e sinais, objetos e espaços, memórias e fundamentos, problematizando-os, é um gesto que evidencia desconforto e inquietação diante dos sistemas poéticos. Um (re)considerar e “pensar” o poema, um “falar” de si, é correr o risco dessa

escrita que se mostra e se pensa enquanto se dá, aqui disfarçado pela serenidade de quem apenas aponta um trajeto:

A partir de rosas  
começo o caminho visível pela ladeira diurna,  
uma pacificação do espírito bem diversa  
da passividade, mas igualmente dócil.

É como se os textos de “Rosas”, primeira seção de *Área Branca*, inaugurassem, ou recomencessem, a tentativa de entrar no poema, campo de sinais e trânsitos, pelas vias íngremes que levam à área branca, ou seja, pela “ladeira diurna” a que se acessa o espaço de vigência de palavras e imagens (“o caminho visível”), onde nem tudo pode ser dito ou contornado. Não é mais o caso de cantar antologicamente a rosa, ou o mar. Como tinha dito o poeta chileno, “Por que cantais a rosa, ó poetas!/ – Fazei-a florescer no poema”<sup>46</sup> (HUIDOBRO, 1990, p. 37). O fazer florescer é, na escrita, adverso e criterioso. Fiama trabalha seu texto, como se percebe desde *Morfismos* (1961), atenta às forças que atuam nele. No poema “as palavras são densas de sangue”, a pedra é álgida, as mãos supostas “derrubam arestas”. A “oferta natural” agencia intensidades, longe de ordinárias ou passivas nos trânsitos dos fluxos poéticos. Nessa direção, detecta-se uma “pacificação [...] bem diversa/ da passividade”, numa tentativa de insubmissão ao universo, à doxa:

Cada consciência, ao atingir uma grande fracção  
de factos ou, por vezes, de pontos siderais,  
deixa de ser súbdita do universo.

O reposicionamento do olhar poemático recai tanto sobre a composição do objeto artístico quanto sobre a percepção fracionada dos fatos, ou discursos sobre fatos, que disparam vetores em direção a seres e objetos culturais, fazendo com que forças e domínios se instaurem, mesmo quando os referentes têm várias origens, e se dispersam, ou se desviam e alcançam “pontos siderais”, noções fora de um certo domínio da consciência. A insubmissão aos

---

<sup>46</sup> “Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!/ Hacedla florecer en el poema”. Tradução nossa.

artifícios do que se chama real ou irreal, a consciência da manufatura nos sistemas de escrita poética mobilizam o olhar, mais uma vez, para o espaço da passagem entre as camadas de discurso:

É este o sinal da separação entre quem possui  
o domínio e aquele que é dominado pela artificialidade  
de produzir e que não sente a distância atroz  
que o separa do dia a dia, isto que eu transformo  
na minha consciência, com critério, em poema.

Esse espaço é a distância entre as organizações dos discursos, as distinções dos olhares, as forças de atuação. Os jogos de oposições que lutam em torno do poema; essa distância só é “mensurável” na estrutura semântica do poema, o que não é tudo. O critério, a consciência verbal não controlam aquilo que no poema não será controlado: seu feixe de sentidos, ou melhor, de possibilidades. Não se trata daquela “[...] que ilumina e que decide; é a *minha* consciência *sem mim*” (BLANCHOT, 2011a, p. 336). Por isso a consciência da organização não impede a “distracção plena”. A escrita poética é atroz. De qualquer modo, o poema é “isto que eu transformo”; em parte, com matéria processada numa consciência, predisposta a critérios. No prólogo de *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos* (1985), Fiama ensaísta destaca que “[...] a síntese que é cada obra está fechada pela intenção. [...] quero humilhar-me, como leitora, perante o único pressuposto que mantém coesa a obra: a intencionalidade” (BRANDÃO, 1985, p. 13-14).

A intenção em escrita literária pode ser um importante aspecto e atuar diretamente na coesão da obra, talvez não no(s) seu(s) sentido(s); ela pressupõe e reúne critérios (esquematisação, escolhas, modos de realização, grau de sugestionabilidade etc.) que são outros aspectos do todo da obra. E nos “esquemas textuais, [...] os aspectos interagem entre si, razão pela qual a intenção de um aspecto ainda não pode ser o sentido do texto” (ISER, 1999, p. 67). Nessa escrita, em que pesem as marcas de um trabalho consciente de manufatura dos elementos estruturais, linguísticos e culturais, o imensurável não se deixa selecionar pelos ordenamentos

de uma moral, de discernimentos objetivos. Num poema seguinte, “10”, escreveu-se: “[...] o poeta vê-se perante a impotência”. Algo sempre se desagrega, escapa às simetrias:

Sempre que me distraio de mais das rosas  
através da teoria, o papel da aragem  
a que chamei vento é sobressaltar-me devagar,  
talvez sem a minha conviência.

Fiama descreve, de certa forma, o intenso convívio com seu objeto – a escrita –, entre sobressaltos e descobertas, a nomeação de um mundo do poema em que rosas e ventos podem ser outra coisa, arredia à conviência do eu inserido nos fluxos e refluxos, nos sinais moventes. “Devagar” porque a discursividade dos poemas de agora ganharam mais fôlego sintático; a ampliação do espaço poético se vê na dispersão de sentidos e no acúmulo de metáforas pelos grandes blocos estróficos, em que a materialidade gráfica constrói e desconstrói os caminhos na expectativa de uma abertura. E mesmo a teoria pode ser motivo de dispersão do que é inapreensível. Expõem-se assim as difíceis relações e focos, falhas e artifícios.

A última parte do segundo bloco do poema “9” é antecedida por uma espécie de formulação<sup>47</sup>; a seguir, um longo período cobre oito versos e elabora uma conclusão mais textual do que dissertativa:

Eu vigio a minha permanência na terra,  
leito eficaz para cada um engrandecer  
diariamente. Não posso portanto permitir  
que alguém, de quem não considera este clarão  
diáfano necessário à compreensão,  
queira incutir no espírito humano  
a ideia de uma essencialidade  
desenraizada daquele fundo com que cada um  
se torna essencialmente em ocasiões únicas  
o ordenador de rosas registradas por sinais.

O olhar “de volta” aos modos de existência é mencionado sob o desejo da vigilância, segundo uma proposição de crescimento humano baseado na vida social coletiva e individual. Dizer

<sup>47</sup> No sentido proposto por Heidegger, a formulação, embora perigosa, é “um auxílio, ao menos uma provocação e uma parada no vagaroso pensamento do sentido” (HEIDEGGER, 2008a, p. 69).



isso no poema aponta na direção de um entendimento de que a linguagem poética intui o ser em sua possibilidade virtual, em sua “atualização sensível” (TROCAN, 2005, p. 139). Uma “parada” no pensamento que poeticamente se instaura, ampliando o tema da rosa ainda mais, elemento colocado num ângulo do qual se captam referentes do real e os que se abrem no virtual. O poema problematiza as versões (real-virtual) pela mediação da linguagem poética, provocação adicionada de certa ironia explosiva (com apoios fonéticos na consoante bilabial /p/) sobre as pretensões de controle dos discursos: “Não posso portanto permitir [...]”. A primeira pessoa, cuja voz impostada se dirige vigorosa e indiretamente a um “quem” porventura alheio aos perceptos singulares, repele o idealismo de essência espiritual (“desenraizada”). Isso porque, paradoxalmente, o poema (que, em outro momento, já previra ou desejara um leitor único), fala agora a partir de um momento único, de uma experiência aí, em que o ser passa por uma transformação e “se torna” um agente capaz de converter e atualizar símbolos, indícios, como rosas escritas (“registradas por sinais”).

No poema, ocasião única, o “ordenador” de sinais – gestos gráficos, sonoros, imagísticos, vibratórios – atualiza os campos semânticos da rosa e deixa ver a máquina poética em funcionamento. Aí a rosa é coisa de linguagem, despida para que a palavra principie com vestígios do inusual, da novidade estranha, da ausência inevitável de que fala Blanchot:

*Eu digo uma flor!* Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio, mas não é luz. Onde reside então minha esperança de alcançar o que rejeito? Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. [...] Sim, felizmente, a linguagem é uma coisa: é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha, um pedaço de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as *realmente* presentes fora delas mesmas. (BLANCHOT, 2011a, p. 335-336)

A voz do poema se propõe ordenar sinais, aos modos como a linguagem poética e as intensidades agem nele; não decifrá-los<sup>48</sup>. O que a palavra inaugura “apresenta-se” em “contornos duvidosos”, e o poema se dá como “Proximidade incompreensível” (BRANDÃO, 2006, p. 476). Em *Área Branca*, o poema é o amplo espaço de presença da linguagem, não das coisas. Se algo subsiste da realidade, como diz Blanchot, é por meio de ausências assinaladas justamente pela palavra. Nessa *área*, “no branco no pleno no espasmo/ no vácuo/ das cores dos sinais” (BRANDÃO, 2006, p. 21). Escrever seria como que atravessar esse espaço, ou estar atravessando, na evocação cuja amplitude nunca é determinável. Por isso a obra, embora longa em materialidade, pode ser como a rosa: breve. Na seção “Ecos”, de *Três Rostos* (1989), um poema dirá:

Sê breve, eterna matéria, neste poema.  
[...]  
Só as escarlates rosas  
que viam o portão entreabrir-se  
acompanhem a evocação.  
(BRANDÃO, 2006, p. 509)

Intensamente breve, como o escarlata da flor, a matéria poemática instaura um *entreabrir-se*.

Um outro poema, de *Cenas Vivas* (2000), acrescenta:

Tropeço ao cruzar o grande espaço  
fictício e real de rosa a rosa.  
No calmo roseiral as rosas sentem-me  
passar como os humanos passam  
por elas que são o símbolo do efêmero.  
(BRANDÃO, 2006, p. 659)

É o poema o longo e obstaculizado espaço fictício e real? Os sinais, de rosas, aves e águas, indicam isso?

O conceito de realidade está no cerne da tensão da experiência moderna em arte, principalmente a partir da segunda metade do século XIX. Entretanto,

---

<sup>48</sup> Num poema de *Entre os Ámagos*, 1983-1987, um registro: “É difícil decifrar/ os poemas/ mesmo quando são/ reveladores ou/ realistas [...]” (BRANDÃO, 2006, p. 450).



A natureza material e objetiva do real não ficará mais preso a significações congeladas. O artifício do poema, apesar da tradição literária, intensifica-se agora num esforço para que a matéria poemática atue como “artífices da realidade” a partir de um olhar modificado. Aquela rosa do poema “9” é da estirpe dos seres de linguagem. As referências existem, não as nega a poeta, mas “isso que eu transformo/ na minha consciência, com critério, em poema”, por ordenações, com inegáveis sobressaltos, que levam a “ocasiões únicas”, pelas evocações poéticas da linguagem poética, é sempre outra coisa. Ou seja, a “distância atroz” que separa o dia a dia na chamada realidade permite a produção de “rosas registadas por sinais”, que só “entram” no poema como evocação, resultante do transformado em matéria poemática. Em *Homenagem à literatura* (1976), já se lia: “Nada se apropria de nada senão a aparência/ da aparência de uma figuração alheia como a que encaminhou/ para a criação” (BRANDÃO, 2006, p. 236).

O “onde” dos últimos versos de “Grafia 1”, *Morfismos* (1961) é o espaço real do poema, onde a realidade das palavras se dá, em que “O nome deixa de ser a passagem efêmera da não existência para se tornar um bolo concreto, um maciço de existência” (BLANCHOT, 2011a, p. 336). Por isso é possível dizer “Água significa ave”.

Toda a *Obra Breve* contém textos que se referem mais claramente a essa materialização poética das noções de realidade. Obviamente isso ganha complexidade com a atuação de elementos e dispositivos poéticos – principalmente metáfora intensiva, forte “investimento imagístico”<sup>50</sup>, desfocalizações, tensão entre escrita e obra, autorreflexão poética.

Falava-se, ainda há pouco, em contorno das coisas. Num livro de 1970, *(Este) Rosto*, isso já aparecia nitidamente nos versos, como na primeira estrofe:

---

<sup>50</sup> REIS, 2005, p. 126.

### PUNGENTE O VERDE

A luz ou realidade exerce o seu fascínio:  
 cinjo-me à linha que de coisas entre coisas parte,  
 as conduz ao ponto corrosivo da imagem. Sinto-me  
 atenta, e vibra a minha face já defronte  
 da foz que da água o curso, doce,  
 salino liquefaz. Como  
 as mistura? Quanto dura impreciso  
 o seu contorno? Onde o corrompem  
 limos, fios visíveis?

Entre o declínio e a mancha de água,  
 pungente o verde tinge a curva  
 de rocha ou ponta térrea emersa.

[...]

a imagem da água corrente que decide  
 o meu olhar que vê e o mar que cede  
 à rocha ou à imagem que o percorrem.

[...]

Cria-se o fio que junta ao que se vê, intermínio,  
 a luz acesa em si [...].

a pupila  
 que no acto excede o seu volume  
 e é algo que à tona de água vem verter a imagem  
 [...]

A crista  
 de linhas convertidas em figuras,  
 em conflitos de nexos e de desenho [...].

(BRANDÃO, 2006, p. 91)

O encantamento exercido pela realidade é comparado ao da luz, que pode obstruir a visão ou cegar, conforme a intensidade. Ou consumir tudo: “Omnívoras claridades dos poemas” (BRANDÃO, 2006, p. 172), diz um verso de *Era* (1974). Como se preso por uma espécie de fio de Ariadne – ou consciência poética que participa do desejo de construção discursiva –, o ser poemático, elemento também constituído no poema, move-se atento, e acompanha a linha nocional que contorna as coisas, buscando o liame entre entes até o ponto em que os efeitos de um vigor poético desconstrói e reconstrói, pela imagem corrosiva, o objeto. A instabilidade, muitas vezes fruto de arritmias e respirações súbitas, surpreende a voz nesse percurso: “Ai versos rápidos/ em que eu perco/ noção das linhas,/ em que não posso/ voltar ao mundo” (BRANDÃO, 2006, 203).

O foco é o sujeito poético, diz Vivian Steinberg: “O sujeito poético é aquele que nomeia não o real, mas a imagem” (STEINBERG, 2011, p. 68). A voz que mistura “ao doce o sal da escrita” é o prodígio-motriz<sup>51</sup> que eletriza e, portanto, mobiliza a face lírica. Ou seja, a fonte do discurso poético amplia os objetos convocados ao espaço do poema na medida em que expande os contornos até a dimensão da dúvida, ou do inexato, dissolvendo as antigas conformações. Tal mobilização se traduz em inquietude que, pelos novos alinhavos, instaura o real em sua versão de imagem poética, real no/do poema.

A linha que limita cada coisa se torna, contudo, o ponto de partida para um novo núcleo intensivo, concentrado na imagem ativa (que corrói os referentes). Lance nodal aí será descobrir como os múltiplos modos de elaboração, os fluxos temporais envolvidos, os sinais corrompidos em suas novas relações passam pelo processo corrosivo:

Como  
as mistura? Quanto dura impreciso  
o seu contorno? Onde o corrompem  
limos, fios visíveis?

A escrita, no poema, é “A crista/ de linhas convertidas em figuras”. O “desenho das escolhas” (SANTOS, 2008, p. 38) é que permite, nesse caso, reelaborar poeticamente a coisa. Os metapoemas de *Obra Breve* põem em relevo esse desenhar: “Visões são a matéria em fase de configuração” (BRANDÃO, 2006, p. 169). Linhas de um arranjo estrutural tensionadas a desfazer para reconstruir, e cuja tremulação borra ou multiplica as possibilidades de contorno.

Algo similar ocorre com a escolha do elemento água, que ressurgirá agora em suas propriedades elementares, como a de assimilar matérias, transfundir em si aspectos de outros elementos congregados, desmanchar a identidade primitiva das partes ao propor uma terceira composição. Gaston Bachelard anota:

---

<sup>51</sup> À maneira do que, em “Poética”, se nomeia o incomum poético (BRANDÃO, 2006, p. 404).

[A água] assimila tantas substâncias! Traz para si tantas essências! Recebe com igual facilidade as matérias contrárias, o açúcar e o sal. Impregna-se de todas as cores, de todos os sabores, de todos os cheiros. Compreende-se, pois, que o fenômeno da dissolução dos sólidos na água seja um dos principais fenômenos da química ingênua que continua a ser a química do senso comum e que, com um pouco de sonho, é a química dos poetas. (BACHELARD, 2013, p. 97)

Embora o filósofo francês mencione sonhos<sup>52</sup>, é a química poética que atualiza, no poema, os objetos de um espaço anterior e real, por assim dizer. Ou seja, a imaginação atua no estrato material pela combinação das substâncias designadas na palavra, e compõe dispositivos metafóricos no relevo do texto; “A imaginação formal tem necessidade da ideia de composição” (BACHELARD, 2013, p. 97). A química poética, se comparada à do senso comum, é mais extrema porque lida com a reação inesperada entre componentes cuja miscibilidade é, geralmente, imprevisível, extraordinária.

As tensões e contradições decorrentes vibram a face do eu inscrito (ou fazem “ranger como uma arte/ os meus ossos de poeta”<sup>53</sup>), e nelas reside a possível verdade poética de que fala o ensaísta Michael Hamburger (HAMBURGER, 2007, p. 13). O verde provoca dor viva, inquietante (é pungente). Intensidades percorrem o olhar, dilatam a pupila, instauram “conflitos de nexos e de desenho”. O poema é uma harmonia de tensões, harmonia dissonante.

Sem limites no tempo ou no espaço, as novas demarcações provavelmente serão, também elas, breves. Cambiantes: “Cria-se o fio que junta ao que se vê, intermínio/ a luz acesa em si”. A imagem tem frequência corrosiva; num poema de *Era* (1974): “A matéria organizo-a na imagem de esboços fumegando” (BRANDÃO, 2006, 169). Os núcleos imagísticos que atualizam noções várias nessa obra de grafismos, o que inclui noções de real, deslocam o sujeito inscrito a partir de sua atuação sobre os modos de olhar: “é mais visível/ a imagem da

---

<sup>52</sup> Que também são desencadeadores de imagens poéticas, a exemplo de versos iniciais do poema “43”: “Cada dia transponho um lugar/ da realidade para o sonho” (BRANDÃO, 2006, p. 334).

<sup>53</sup> BRANDÃO, 2006, p. 277.

água corrente que decide/ o meu olhar que vê”, dizem outros versos daquele poema. O fluxo de elementos como água e luz sugere o “movimento” que dissolve os contornos novos.

Isso porque, como já se disse, a poesia de Fiamma é fortemente visual. Gastão Cruz, que conviveu durante muito tempo com a poeta, revela em tom íntimo:

A Fiamma contemplava tudo com um olhar que parecia querer absorver pessoas e coisas, a luz e a natureza, no deslumbramento de quem colecionava imagens, fixava imagens. [...] Imagens que, olhadas depois de se ter olhado o sol, se transformavam. [...] A luz excessiva alucina, ver torna-se visão. O vértice desta relação com o real, atingido em *Área Branca* (1978), é a busca da ‘perfeição alucinatória’. (CRUZ, 2008, p. 294-295)

A perfeição alucinatória<sup>54</sup>, por um olhar que imagina e cria (“a miragem e a soberania/ sejam sempre concedidas ao texto”<sup>55</sup>), compõe o “caminho visível” de que fala o segundo bloco do poema “9” analisado acima, atingido pela “luz/ das visões” e pela “face/ plena e visionária das coisas” mencionadas no poema “11” de *Área Branca* (BRANDÃO, 2006, p. 292). O caminho se mostra na medida em que a linguagem é investida de reelaborações poéticas, como no uso de metáforas visuais<sup>56</sup>. Investimento agudo: “o imaginário/ arde no nervo óptico”, lê-se num texto de *Era* (1974). Ainda assim,

[...] quando se fala da ‘imagem’ criada por um poema, o que se tem em mente é o efeito específico de uma modalidade específica de organização verbal: esta, captada pelo olho ou pelo ouvido, é capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual, que não devem, entretanto, ser confundidas com percepções ópticas de objetos do mundo físico. É nessa mesma ordem de raciocínio que se entende a expressão ‘metáfora visual’ [...]. O que [a] distingue de outros recursos, porém, é sua especial aptidão para evocar, na mente do leitor, imagens semelhantes às aquelas produzidas pelo sentido da visão. (CARONE NETTO, 1974, p. 69-70)

A evocação é atributo da linguagem, que concede e inaugura caminhos (HEIDEGGER, 2008a, p. 155) e garante a vigência das coisas. No poema, mesmo “através do crivo dos

<sup>54</sup> Tal perfeição é concedida plenamente aos animais. No poema “17” de “Rosas”, *Área Branca*, os primeiros versos apontam: “Escrevo como um animal, mas com menor/ perfeição alucinatória” (BRANDÃO, 2006, p. 298). Essa inferioridade talvez acione uma certa obsessão em persistir na busca das alucinações metafóricas.

<sup>55</sup> Poema “7” de “Rosas”, *Área Branca* (BRANDÃO, 2006, p. 286).

<sup>56</sup> “ou *imaginismo*, como [...] tínhamos preferido definir a nossa poesia”, diz Gastão (CRUZ, 2008d, p. 295).



olhos,/ que sorvem as imagens”, palavras acessam-nas: “Disponho das palavras/ mais ambigualmente do que das imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 309-310). E ainda: “As sensações eram o que enumeramos,/ com palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 159). De qualquer modo, diz-se que o poema olha para uma sua compreensão do real, e esse olhar é estabelecer uma tensão poética na medida em que mobiliza o sujeito inscrito por meio de novas combinações e deslocamentos de signos sinalizados por imagens; “Tocado pela visão que o atualiza, o real se refaz, desorganizando o olhar que o mobiliza, assim como a palavra que o nomeia” (MARQUES, 2010, p. 58-59). Trata-se de um dos primeiros gestos do que pode vir a ser: “Aquela muralha começa a ser objecto/ da escrita. Desloco-a” (BRANDÃO, 2006, 200).

A palavra, ainda que organizada nos criteriosos lances composicionais, traz ao poema sua carga de inexatidão. “Tomai as linhas que nos mostram/ a imprecisão das coisas” (BRANDÃO, 2006, p. 168), diz um poema; nas composições de que participa, indica traços iniciais e provisórios: “Estes esboços representam outros esboços/ abundantes” (BRANDÃO, 2006, p. 334). A imagem inexata enriquece (ISER, 1999, p. 61) porque requisita a colaboração da leitura – tanto a do autor textual quanto a do leitor. “O poema é, portanto, o menos imediato” (CRUZ, 2008d, p. 287).

Os sinais denunciam proximidades e aberturas, por isso nenhum tema é ainda estéril. Versos formam-se, transformam-se para inflectir a linguagem e deslocar as próprias noções de poema, sua suscetibilidade a metamorfoses. Poema é “[...] campo informe, porque virtual, de onde emergem não apenas novas vistas, mas também novas vias” (MARQUES, 2010, p. 59), pluralidades:

#### **PÁSSAROS NA VARANDA EM LONDRES**

As aves, como tudo o que muda,  
vêm, afastam-se, transformam-se  
uma na outra. Uma forma contígua,  
em vez de uma forma alheia,  
faz cada ave mudar.

O verso está bem perto  
dessas formas. [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 477)

As formas contíguas, próximas, que se tocam e se confinam, expandindo áreas semânticas pela sugestão de traslados e deslocamentos pendulares entre imagens de referentes que se permitem cogitar “entre si” para tornar legítimos “contornos duvidosos”. O poema “é um pêndulo entre o virtual e o real, [...] entre o que é e o que não é, mas que poderia vir a ser virtualmente” (TROCAN, 2005, p. 49).

#### VIA

Porque vi a via lactescente vejo que todo o signo apela  
ou corresponde a um (primeiro) ponto; porventura, a uma, última, expansão.  
Que todo o signo é via, líquido lácteo, súpula de asteróides.  
Aqui persigo o instante, marca (do humano)  
sobre o que vejo real ou o que persigo signo.  
Meu crânio, córtex, alto entre esses astros dir-me-ia:  
sob (meu) corpo já um astro se traslada,  
e contra os olhos, a pluralidade que olho avassalava-me.

(BRANDÃO, 2006, p. 131)

O sujeito inscrito oscila entre polaridades da plena vigência da materialidade sígnica evocada na linguagem poética. A experiência com a linguagem é também uma experiência, por vezes avassaladora, da subjetividade simulada, que se reposiciona ao se deslocar no incandescente percurso pela galáxia da escrita poemática, entre o movimento de signos e “pontos siderais” (diz o poema “9”) – entre sinais e linhas “para enredar nas línguas de fogo/ das estrelas/ a sensação mortal do sujeito que enuncia o poema” (BRANDÃO, 2006, p. 238).

Por vezes a imagem cristaliza, na materialidade do próprio léxico, sinais dos movimentos de composição, vestígios congestionados dos fundamentos de aglutinação de figuras projetados nas palavras, grafismos lexicais, como nos versos em que o eu inscrito se dirige à imagem de um cedro,

Árvore tão una como um traje

[...] Esquece  
 a vida que tinhas fora da  
 minha imagem.  
 [...] Formo como tu formaste  
 um traje uma figura triangular  
 uma cadeia de sílabas em que os  
 significados se amontoam nes-  
 sas zonas [...].

(BRANDÃO, 2006, p. 249)

A “congeminção radical”<sup>57</sup> dos vocábulos pode ser também uma “crítica da linguagem do verso que se realiza a partir de sua própria manipulação” (BARBOSA, 1974, p. 55). Grafismos que, de certo modo, mantêm no poema o gesto “que prolonga a meditação metafórica” (BRANDÃO, 2006, p. 238). Muitas vezes, como diz um poema de *Três Rostos* (1989), “A frase reflecte” (BRANDÃO, 2006, p. 511) a intensidade com que as experiências repercutem no corpo do poema.

Em vários poemas, como se viu, o eu inscrito aciona seu tear poético entre fios que considera como delgada substância fictícia, “linhas gráficas virtuais/ para as palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 502), embora na vida paradoxal do poema elas sejam outras vezes “densas de sangue”. Ou ásperas, suspensas. Como a ruína também é possibilidade nessa poética, a seção “Sinais de vida”, de *Área Branca*, traz um texto que ainda ecoa o tema da “tecelagem” do poema “10”<sup>58</sup> desse mesmo livro:

[...] Esse léxico  
 que possuo permanentemente  
 para ter acesso ao fio áspero  
 que liga pela verossimilhança  
 [...] Fio solto, do alto  
 para a sofreguidão do fosso.

(BRANDÃO, 2006, p. 350)

<sup>57</sup> A expressão é de João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 1974, p. 55).

<sup>58</sup> Analisado na página 67 desta tese, seção 1.2.

Um outro procurava realizar, antes, com o despedaçamento curioso da palavra “verso”, a imagem dessa que é uma de suas próprias condições:

Nem saberei nunca  
onde esteve o limite.  
[...]  
Debaixo deste v  
erso o abismo murmura as nuvens baloçam.

(BRANDÃO, 2006, p. 270)

Há sinais de que um despetalar, ou seja, um fragmentar, construção e desconstrução, movimentos e espacialidades potentes sob a forma de escrita metafórica e suas inúmeras manobras configuradoras – a desconfiguração também é composição. Na escrita um movimento se instaura, onde tudo poderia parecer inicialmente apenas um desenho estático: “A poesia não é uma matéria estática, mas uma corrente fluida [...]” (OLIVEIRA, 2004, p. 102). Por isso florescer, em Fiama, é também dispersar, implodir, escrever num fora. E o poema incorpora “[...] a impossibilidade que, ironicamente, a escrita do próprio poema realiza” (SANTOS, 2007, p. 172), desfiguramentos como sinais que indicam, ou possibilitam, torções reflexivas:

Quando o cérebro como uma flor murcha  
em tons violeta  
dói com amargura de um dia, e as pétalas se dobram  
mais do que vincadas, mortas, a distância por detrás do olhar  
tem um grande campo de neves ou o muro  
de cal  
contra a testa.  
[...]  
Passa um dia com o crepúsculo dentro da própria imagem,  
[...] A voracidade com que eu própria devasto  
as minhas imagens descritivas.

(BRANDÃO, 2006, p. 239-240)

Metáfora de metáfora, a flor decrépita supõe o cérebro, metonímia de pensamento a esmaecer, ou a perder momentaneamente a sustentação, a cair diante da dor. O dia também é referente de padecimentos, angústias, “um dia com o crepúsculo”, experiências cuja distância amplia a imagem do campo de intensidades fugidias em que o texto projeta seu espaço poético. Nisso

reside, por exemplo, aquela noção blanchotiana segundo a qual “O pensamento, isto é, a possibilidade de estar presente nas coisas, delas se afastando a uma distância infinita, é função unicamente da realidade das palavras” (BLANCHOT, 2011a, p. 40). A voragem com que se despojam violentamente as imagens pode instaurar a ruptura, o desejo de “[...] ruína da linguagem, mas esta ruína é a única chance que ela tem de se realizar” (BLANCHOT, 2011a, p. 61). A poeta escreve, continua o embate diante dos muros que devem ser deslocados, porque devastar é ainda percorrer, descobrir.

Viva ou morta – viva e morta no poema –, a rosa, frágil e concreta, efêmera e sedutora, inapreensível e fecunda, é em *Área Branca* uma interessante imagem poética, conforme a hipótese desta leitura, que permitiu iniciais discussões sobre os processos de indagação da própria realidade do poema. Esse livro é pleno de outras imagens fundamentais na poética hasseana que não só compõem a cena poética da escrita em pauta – cena evocada, portanto –, ao fazer a poesia também orbitar “em torno de sua própria textura” (OLIVEIRA, 2004, p. 102), como ainda problematizam ou expõem processos receptivos. Para o filósofo de *Ser e Tempo*, “O poema tece imagens poéticas mesmo quando parece descrever alguma coisa” (HEIDEGGER, 2008, p. 14).

O investimento imagístico e seus efeitos no texto é o início da busca de entendimento acerca do lugar das considerações sobre o poema na obra de Fiama.

### 3.2 DE LINHAS A ONDAS E MARES: ESPAÇOS DE ESPAÇOS

Permita-se uma incursão sumária e pontual à presença do mar como peculiar objeto na produção poética portuguesa, antes de se chegar aos textos de Fíama.

O mar sempre foi um grande significante metafórico na literatura poética lusitana. Para os poetas portugueses, “o mar desempenhou um papel importante no modo como conceberam a poesia e a nação” (SANTOS, 2007, p. 191), em sua formação identitária (Cf. LOURENÇO, 1989). Com o que possa haver disso em relação à poesia de Fíama, vejam-se três de seus grandes representantes: Camões (porque fundador de uma tradição poética trágico-marítima, e baliza de perspectiva histórica), Pessoa (porque reabilitador, por subversão, da epopeia portuguesa pelo viés do mar metafísico<sup>59</sup>) e Sophia (porque instauradora da experiência de um “mar real” que se furta ao contingente histórico<sup>60</sup>, e porque exerceu grande influência sobre a jovem Fíama, nos primeiros anos de contato com a poesia daquela<sup>61</sup>).

A epopeia marítima de Camões, *Os Lusíadas* (1572), escreve-se “sobre” um caminho marítimo clássico e enciclopédico fundado por Homero; narra a viagem de descobrimento e as glórias das conquistas portuguesas. Espécie de primeiro grande fado épico, diz-se que esse poema praticamente funda uma identidade para o povo português. Depois dele, houve críticos que insistiram em “[...] dividir os nossos poetas entre os que iam à Índia por fora e os que lá iam por dentro” (NAVA, 2004, p. 63). Em *Os Lusíadas*, a vocação imperial de um país é traçada sobre o mar, mas também sua quase predestinada decadência. Mar de monstros, de deuses, e palco reclamado como extensão da soberania lusa<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> NAVA, 2004, p. 65.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 175.

<sup>61</sup> A autora, em manuscritos de 1991, diz ter se deslumbrado com o livro *Coral*, de Sophia de M. Breyner, e que com ele começou “[...] a poder conhecer o real e as coisas de uma forma poética. E desenvolvi a própria teoria da poesia” (*apud* STEINBERG, 2001, p. 175-176).

<sup>62</sup> Glorificada por Camões e, de certa forma, subvertida por Pessoa (LOURENÇO, 2008, p. 11).

Para Fernando Pessoa, “[...] em 1915, a modernidade inclui o esgotamento da nação portuguesa” (SANTOS, 2007, p. 225), e o país se perde à deriva na estagnação, esperando um ressurgimento. Os mares já foram cruzados, as conquistas empreendidas; seu mar mítico é “[...] o mar sem tempo e espaço de todo o tempo e de todo o espaço, ou, como diz a ode [marítima], ‘a Distância Absoluta’” (SANTOS, 2007, p. 224). Nas odes, principalmente na “Ode marítima”, escuta-se a “Voz sem boca” do mar:

[...] o mar das odes de Campos (tal como o da *Mensagem* de Pessoa) é o beco sem saída do mar português de todas as passagens, um mar sem limites, sem outro porto que o cais, que é “uma saudade de pedra”. [...] o mar de Pessoa é, quando muito, “outras tantas palavras escritas” de *Mensagem*, que não soletram mais do que “a proibida azul distância” e a impossível, pessoana ânsia. (SANTOS, 2007, p. 224; 237)

Mar transcendente, exaltado em termos metafísicos, meio para “a aventura espiritual de um povo para o qual a esperança de qualquer outra espécie de aventura há muito esmorecera” (NAVA, 2004, p. 63). Mar que evapora como se um messianismo suspendesse Portugal à espera de um futuro a se cumprir<sup>63</sup>; em Pessoa o “[...] a-haver é utopia negativa de uma nação que só o Quinto-Império-da-Poesia pode afirmar ainda<sup>64</sup>” (SANTOS, 2007, p. 200).

Sophia de Mello Breyner retoma um mar “real”, mais concreto, em seu substrato histórico. Em seu mar, dá-se “[...] uma aventura radicada no contacto com um mundo encarado como imanência pura e na capacidade de o homem se deixar maravilhar por um real que excede todas as expectativas” (NAVA, 2004, p. 174). Nesse aspecto, que aliás se aproxima de um tratamento também buscado por Fiamma, quanto aos sentidos, “A vista mais que qualquer outro” imprime à escrita uma “dicção como visão” (NAVA, 2004, p. 176). Ao mar, Sophia confere o papel da *errância* e da *deriva*: “[sua viagem] se abre ao acaso e ao imprevisto, e

<sup>63</sup> Ver ‘Mensagem’ e ‘Messianismo’ no *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português* (2010).

<sup>64</sup> “Como ser o Camões de um Império extinto, o D. Sebastião de um futuro improvável e necessário para sair de um abismo mais fundo que o da antiga vil tristeza? [Sendo] o *criador de um novo olhar poético*, o inventor do sorriso no meio do desastre, do sentido imaginário no meio do sem-sentido absoluto e do naufrágio” (LOURENÇO, 2008, p. 19 - grifo do autor).

incorpora o espanto e a vertigem do contacto com o que é radicalmente novo” (NAVA, 2004, p. 177-178). No livro *Coral* (1950), que “me enchera as pupilas de espanto” (BRANDÃO, 1988)<sup>65</sup>, o mar é símbolo do dinamismo eufórico, em seu movimento de ir e vir, vida e morte. Tanto o mar quanto as outras coisas e seres, vê-los é buscar-lhes um terceiro nome pela poesia, na dúvida, na errância de aproximar-se mais de cada coisa, em sua novidade – pela poesia, obviamente.

Claro que os diferentes contextos influenciam, de certo modo, a percepção de cada poeta.

Para Fiama, o mar de Camões está distante demais e só é possível vê-lo por “uma perspectiva histórica”, considerando-se, como diz em *O labirinto camoniano e outros labirintos*, uma “margem de erro pelo afastamento” (BRANDÃO, 1985, p. 13-14). Assim, a visão da autora sobre o mar camoniano, tanto nos ensaios quanto nos poemas, estaria “[...] indissociavelmente ligada ao ponto de vista novecentista com que se elabora esta visão do passado” (FRANCO, 2005, p. 45). Quer dizer, nos poemas de *Obra Breve* (2006) pode haver referentes com alguma origem na matriz camoniana, mas esse novo mar tem outras cartografias, outras correntes, como será visto.

Tampouco a “longínqua ortografia dos symbolos”<sup>66</sup> que inscrevem o mar nos textos de Pessoa reaparecem plenamente na escrita de Fiama. A poeta reconhece seu legado, mas tem seu próprio modo de se aproximar dos elementos com que lida: “Por muito que a minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa/ eu digo numa fissura do verso uma outra coisa.// Leio-o com a avareza de quem herda os antigos e os contemporâneos” (BRANDÃO, 1985, p. 162). Fiama insiste uma escrita mais autônoma em relação à saga portuguesa amplamente espraçada na literatura de seu país. Com relação a Pessoa, que promove “[...] sistemática, e de

---

<sup>65</sup> Na fotocópia da revista *A Phala – um século de poesia*, 1988 (STEINBERG, 2011, p. 167). Ao final do artigo, Fiama diz que Sophia é testemunhar sobre si.

<sup>66</sup> BRANDÃO, 2006, p. 162.



certo modo perversa, ocupação do espaço literário, [cujo objetivo é] montar uma estrutura ou um maquinismo” (NAVA, 2004, p. 65), ela busca escapar nem que seja pelas fissuras, para ver a “outra coisa” de uma escrita hasseana. A forte presença poética do autor de *Mensagem* (1934) no século XX português cria uma tal “indústria Pessoa”<sup>67</sup> que ensombra a maioria das produções poéticas à sua volta ou depois de si. Fiama, como se tem visto, com outra sorte de sombra poética: a que resulta das intersecções de imagens, das dissoluções dos contornos nas releituras dos entes e suas “outras formas de aflorar o real” (BRANDÃO, 2006, p. 441), num “tem po/ que rejeito como mítico e que terá de ser/ mítico real” (BRANDÃO, 2006, p. 244).

Para Fiama, o mar é, além de tudo o que comparece como imagismo marítimo em seu referente textual, o organismo que congrega numerosas relações prolíferas – “*Mar amplo amaríssimo, ou o doce, nele, ilude a sua identidade. Estar no diverso*” (BRANDÃO, 2006, p. 130) –, dotado de margens moventes – “[...] me abandonei à ondulação da margem do caminho marítimo” (BRANDÃO, 2006, p. 230) –; mar como lugar de uma escrita:

Sobre a página de alabastro do mar  
coloquei a mão para a escrita,  
deixando nas covas da superfície  
do papel poças de linfa.

(BRANDÃO, 1985, p. 286)

A cor surpreendentemente esbranquiçada do mar transforma a massa líquida em grande área branca (“de alabastro”) para uma escrita entre as vagas – o inesperado, o provisório, o deslocado; linfa também é líquido circulante nos vasos linfáticos, coletado do líquido intersticial dos tecidos do corpo e levado de volta à grande circulação sanguínea (HOUAISS, 2013). As palavras “são densas de sangue”, para o enfrentamento da amplitude que se apresenta à mão inscrita: produzir o poema, os poemas, a obra nas flutuações, recuos e “ermas visões, essência do verso” (BRANDÃO, 2006, p. 536) da linguagem poética. Nela.

<sup>67</sup> A expressão é de Irene Ramalho Santos, em *Poetas do Atlântico...* (SANTOS, 2007, p. 202).

O mar como poema onde se põe a mão. Aquelas imagens que dizem respeito ou se dirigem ao próprio fazer poético, como espaço complexo<sup>68</sup>, aos movimentos que resultam da composição poemática, aos ruídos nem sempre disfarçáveis sob “frases preciosas”, emergem como grafismos das considerações em poemas assim:

# 1

Considero à vista o poema  
uma gota de lodo, pois é possível  
pintá-lo com o bico superior alto  
e o bojo rotundo cheio  
de esquirolas e de depósitos.  
Escuro e medonho foi como  
os renascentes me indicaram  
o abismo do mar. Os hipostáticos,  
os frenéticos românticos  
ao sentir brotar o terror existencial,  
viram que o elemento água  
ensopava a alma e os olhos  
sem diferença, e que o estrépito  
das situações extremas no mar  
traduzia o pânico de morrer.

Considero o poema o mar,  
com uma pasta arroxeadada  
no lugar mais adequado à água.  
Também tem um fundo  
de desperdícios, uma dimensão  
espaçosa cheia de cavername  
solto, que me obriga  
a ranger como uma arte  
os meus ossos de poeta,  
sem nenhuma crença herética,  
senão a de que a morte teve noções  
diversas e que a assemelhou tanto  
à vida, que os meus contemporâneos  
a sentem como a ser assistida  
imediatamente pela sua consciência.

Para quem como eu viu  
o próprio corpo do poema  
tomar uma configuração mole,  
semelhante a um licor  
em gotículas ou à de coágulos,  
estando longe de mim neste caso  
uma associação de ideias  
com a morte ou a agonia,  
esta hora é já  
a imagem de púrpura  
de um ocaso impessoal.  
Olhando como uma abóbada  
de pele plástica estendida

<sup>68</sup> “A multiplicidade de planos que nesta obra se interceptam e confundem não é de molde a encorajar a sua travessia”, diz Luís Miguel Nava sobre *Área Branca*, justificando um certo silêncio da crítica à época do lançamento do livro (NAVA, 2004, p. 219).

e repuxada pelos querubins,  
 que não quero esquecer  
 como anjos necessários,  
 que os bizantinos confundiram  
 em demasiados pormenores  
 com aves nítidas, tantas vezes  
 azuis enquanto o céu se dourava.

(BRANDÃO, 2006, p. 277-278)

É bastante significativo que o verso interrompa o sintagma, por *enjambement*, destacando, de certa forma, a sequência “Considero à vista o poema”. O verbo aí é claramente bitransitivo: pode-se perceber o “como” de sua acepção, o princípio análogo que enseja: “encarar (algo) por determinado ângulo, de um modo particular”. Com isso, o complemento “uma gota de lodo” vai para o segundo verso. Valoriza-se o *considerar à vista*, o *fitar de súbito*, como experiência de contato inicial. E de saída, o leitor é convocado a ver pelo olhar do sujeito inscrito; o que será visto ainda é desconhecido.

Um dos primeiros significados para *considerar* é “olhar(-se), fitar(-se) com atenção e minúcia” e ainda “ter pensamentos, ideias sobre, encarar por determinado ângulo, julgar”. Quanto a *olhar*, sabe-se que a poesia de Fíama é marcada por diversos índices de visão e imagem<sup>69</sup>, que vão desde títulos como *Visões Mínimas* (1968-1974) a “Canto das imagens”; e que a palavra evoca imagens, no poema nunca são as coisas elas mesmas. As próprias imagens perdem contornos, como se observou anteriormente, e ampliam o campo “visual” entrevisto, evocado. Não obstante, “Analogias e metáforas enfatizam afinidades entre elementos que também reconhecemos como diferentes; [...] O termo “imagem” é um tanto enganoso, porque sugere o visual, e nem todas as imagens são deste tipo” (EAGLETON, 2010, p. 172). De qualquer modo, começa-se pelo mais imediato.

<sup>69</sup> Desde ocorrências mais sutis e metafóricas, próprias da escrita poética, a outras pronunciadas, em títulos como: *Novas Visões do Passado* (1975), *Sob o Olhar de Medeia* (1998); “Enumeração da vista e do ouvido”, “Visões”, “A imagem provisória”, “Anti – Visão”, “Leitor, vê um peixe?”, “A Imagem da Figura” etc.

Já se vê, é preciso aproximar-se do poema como numa primeira vez (“à vista”), “pintá-lo” e acolher o inesperado: o poema pode ser “uma gota de lodo”. Gota, com o “bico superior alto/ e o bojo rotundo”, de difícil domínio, prestes a soltar-se, a cair; o poema como glóbulo frágil, embora concreto, corpo pênsil, na iminência de se desfazer, pois contém excessos, peso (“bojo rotundo”), acúmulos históricos de várias ordens, camadas e intensidades. Porção mínima, essa gota sinaliza concentração.

O lodo é composto de matérias orgânicas em decomposição, que se efetua no fundo das águas do mar, de rios, de lagos etc., e ainda caráter daquilo que degrada<sup>70</sup>. É “matéria ambígua, nem fluentemente móvel nem firmemente maciça” (MARQUES, 2010, p. 58). Ambivalentes, os versos também contêm esquirolas, resíduos – históricos, culturais, psíquicos, memorialísticos, imaginários, de classificação incerta –, fundos de desperdícios, nem sempre picos existencialistas como nas matrizes poemáticas do Romantismo, nem sempre o rigoroso abismo contemplativo de Dante. O poema pode se deteriorar – mas isso é uma possibilidade, anunciada quando a leitura (re)começa, ou quando uma releitura “escova a contrapelo”<sup>71</sup> a tradição poética, e isso emerge no corpo do próprio texto.

Ora, a tensão estética se instaura às portas do poema: renascentistas, românticos e outros representantes da tradição canônica legaram padrões, formas e potências que chegam à mão que escreve agora. Mas eis que olhar essa escrita na zona proximal de seu *emergir poema* revela outros lances que problematizam “[...] o continente privilegiado da poesia” (CAVALCANTI, 2012, p. 265). A poeta considera rever a recepção do suporte porque estar no poema como voz inscrita é uma experiência iniciadora: “Um poema é tendencial e enigmaticamente um projecto de sentido que somos levados a reconstruir ou a reinventar. Mas também pode ser a recusa de sentidos já feitos e fatigados; ou mesmo uma experiência da

<sup>70</sup> Em Portugal, informalmente também se usa *lodo* para referência a ouro e prata (HOUAISS, 2013).

<sup>71</sup> A expressão é de Luís Inácio Oliveira (2008, p. 21).

ausência ou de uma crise do sentido” (GUSMÃO, 2010, p. 118). Se o vigor do poema começa no abalo de valores e camadas que o constituem, o “leitor único” idealizado por Fiamma não é o que apenas recebe o texto como presente decifrado, confortável. Nessa perspectiva, o poema pede a mão do leitor: “[...] dê-ma, leitor, iremos até o estrangeiro que está tão aqui” (SANTOS, 2008, 43). Nos sistemas semânticos do poema, em sua unidade diversa, ir ao estrangeiro é considerar possibilidades, aberturas, imprecisões; é ser-se outro: “à parte a heteronímia da Poesia, una” (BRANDÃO, 2006, p. 171). Ir ao outro: quem se desloca é o estrangeiro. Mas aqui, “O poema é o outro” (SANTOS, 2008, 37).

Levar em conta o percurso histórico, receber o que da tradição permanece, não impede leituras implosivas. De quem escreve, de quem lê. Considerar que “O desenho das escolhas [...] permite acompanhar o poema como montagem de lugares inapreensíveis, embora ali quase ao nosso toque” (SANTOS, 2008, 38; 40; 42), “na superfície versátil de um/ poema” (BRANDÃO, 2006, 481), na “imprecisão das coisas; [...] no limiar da percepção” (BRANDÃO, 2006, 168), nos “contornos duvidosos”, como se discutiu na seção 3.1 desta Parte. Os grafismos imagéticos, em sua face lúdica, aliás, também conferem “propensão da visualidade gráfica da leitura” (NUNES, 2009, p. 315).

De uma gota de lodo, mínima parte, entretanto – e pelo conteúdo de resíduos e matérias acumuladas em sua microcápsula –, chega-se ao mar na primeira estrofe de “1”, que se lê aqui. Pode-se dizer, assim, que a gota de lodo é metáfora que contém uma face metonímica, em direção à grande metáfora do mar. O poema se processa numa intensificação de suas noções.

Fiamma, entretanto, apropria-se da simbologia do mar não só pela grandiosidade e potência misteriosa que seu nome evoca, mas ainda pela controversa constituição de sua malha ou pelas matérias que habitam sua massa quer por circunstâncias naturais, quer por adições

diversas. A “poesia em estado-poema” (SANTOS, 2008, 61) a dar-se perturba, assombra o ser que está para se inscrever no seu espaço poético, ampla zona de metáforas em expansão semântica, embora se saiba que “[...] o poema vive – eis sua inexorabilidade – do singular emparelamento de sua natureza” (SANTOS, 2008, 61). Um tal emparelamento, ou seja, um arranjo estrutural que formata sua corporeidade (em versos, estrofes, disposições sintáticas) na manifestação gráfica da linguagem (materialidade da palavra), como de resto a qualquer texto, não impede, no poema, amplitudes, instabilidades, contornos duvidosos, recuos: desafios a grafismos poéticos que não se dispõem a receber passivamente artefatos canônicos bem delimitados como poema.

A pasta arroxeadada, o fundo de desperdícios, o cavername solto podem gerar uma tal experiência vertiginosa de escrita, na linguagem – nos dizeres de Valéry, “esta matéria movente e demasiado impura” (BRASILEIRO, 2002, p. 75) –, tensora, capaz de vibrar o ser da escrita, duplo do poeta no atrito da criação:

Considero o poema o mar,  
com uma pasta arroxeadada  
[...]  
Também tem um fundo  
de desperdícios, uma dimensão  
espaçosa [...] que me obriga  
a ranger como uma arte  
os meus ossos de poeta

Os desperdícios sugerem o inapreensível, embora a poesia presuma um senso do absoluto, como se nada se lhe escapasse. Não é difícil imaginar, literalmente, e a partir da noção de proporcionalidade humana, o quão amplo é o espaço coberto pelo mar e uma determinada sensação de desamparo diante disso; talvez tanto o eu inscrito quanto o leitor experimentem, poema, uma desorientação momentânea quanto às camadas semânticas em trânsito pelo “cavername solto”. Na modernidade, muitas vezes o poema “Faz-nos experimentar a

linguagem mesma, não aquilo a que se refere<sup>72</sup>” (EAGLETON, 2010, p. 113). Pode ser um modo de a poeta questionar o próprio estatuto da poesia em sua realização textual. “Não há linguagem verdadeira sem uma denúncia da linguagem por ela mesma”, diz o autor de *A parte do fogo* (BLANCHOT, 2011a, p. 272). De qualquer modo, a experiência da linguagem poética não se resume a uma caça à compreensão final, a fim de contornar o sentido último, se é que ele existe:

Há algo incompreensível no centro desta experiência, mas a mesma experiência não deve ser desvalorizada por reduzi-lo a mero símbolo de algo, seja o que for. [...] O poema, em certa medida, torna-se uma alegoria dos dilemas da poesia moderna, ou seja, em uma alegoria de sua própria<sup>73</sup>. (EAGLETON, 2010, p. 122)

Trata-se de uma experiência radical, claro está, que submete o eu inscrito à dor de “ranger como uma arte/ os meus ossos de poeta”. No centro desse “aprendizado intrínseco” e cruel está a morte, “[...] a arte é relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo” (BLANCHOT, 2011c, p. 93). A crença herética de que a morte é semelhante à vida, noção dominada por uma apreensão consciente, reduz significativamente o que ambas têm de oposição; em carta a Rilke, Hulewicz pondera: “A morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós” (*apud* BLANCHOT, 2011c, p. 141). Ter consciência da morte não a transforma em objeto a ser assistido. Talvez a ser escrito. Por isso a poeta não se cala totalmente, e escreve – em metamorfose: “[...] a obra é a morte tornada vã ou transfigurada” (BLANCHOT, 2011c, p. 97). Num livro anterior de Fíama, já se liam os versos: “ao mar dei/ a loquacidade de quem morre” (BRANDÃO, 2006, p. 181).

Nesse primeiro poema de “Rosas” que se lê em *Área Branca* (1978), uma voz tenta decantar o que, transfigurado, por certo não se equaciona:

<sup>72</sup> “Se nos hace experimentar el lenguaje mismo, no aquello a lo que se refiere”. Tradução nossa.

<sup>73</sup> “Hay algo inaprensible en el mismo centro de esta experiencia, pero la experiencia misma no debe ser devaluada reduciéndola a mero símbolo de ese algo, sea lo que sea. El poema, en cierta medida, se convierte en una alegoría de los dilemas de la poesía moderna, es decir, en una alegoría de sí mismo”. Trad. nossa.

Para quem como eu viu  
 o próprio corpo do poema  
 tomar uma configuração mole,  
 semelhante a um licor  
 em gotículas ou à de coágulos,  
 estando longe de mim neste caso  
 uma associação de ideias  
 com a morte ou a agonia,  
 esta hora é já  
 a imagem de púrpura  
 de um ocaso impessoal.

Ver o corpo do poema configurar-se é uma experiência testemunhal nesse texto, a qual o leitor também é solicitado a acompanhar. Considerá-lo à vista com a persistência de “quem” se desloca sobre o grande trajeto de imagens e designações (o próprio poema em construção) desde o início, quando o texto foi concebido gotícula densa (lodo, licor ou coágulo), até ser mar (dimensão, espaço de ampliação de imagens, movimentos e mudanças de fluxos) é desencadear, pela escrita, conflituosas intensidades – para o poema, que se equilibra sobre as disparidades a partir das quais é conformado; para o eu inscrito, que se distancia a uma impessoalidade suposta (depois de ter provado, nos ossos de poeta, um efeito dessa *enérgeia* que é a de mostrar a subjetividade encenada durante a própria transfiguração do texto).

A voz poemática retoma, na última parte da terceira estrofe, as considerações estruturais e metafóricas sobre o poema. Da profundidade à superfície, o plano aberto que se toma como espaço do corpo do poema ganha texturas (“pele plástica”) e movimento tensor (“repuxada”), relacionados ainda a amplidões:

Olhando como uma abóbada  
 de pele plástica estendida  
 e repuxada pelos querubins,  
 que não quero esquecer  
 como anjos necessários,  
 que os bizantinos confundiram  
 em demasiados pormenores  
 com aves nítidas, tantas vezes  
 azuis enquanto o céu se dourava.



Do abismo infernal até o céu caleidoscópico, o eu inscrito considera o poema corpo instável entre os rigores das formas que, afinal, compõem a estrutura deste, ou seja, dentro de alguma tradição ligada ao verso, à estrofe. O que se observa é que, mesmo com as limitações físicas impostas pela formatação textual em sintaxe, versos, estrofes, o poema congrega deslocamentos e estágios singulares. A sensação, chame-se assim, de implosão é encenada na palavra, ave nítida – embora metamórfica, tantas vezes acometida de artifícios necessários ao imagismo proposto (querubins bizantinos e seus pormenores).

“O poema nos convida a uma transposição e essa transposição conduz expressamente à esfera da palavra” (GADAMER, 2005, p. 108), sob a atmosfera de experiências e possibilidades: “Ao codificar, com sinais de mundos dos corpos, sua espacialidade psíquica e plástica, gera o poema o próprio ambiente provindo do exercício cartográfico de ardente, secreto e hábil ir a estrangeiras comunicabilidades de espíritos” (SANTOS, 2008, 32; 34; 36).

Nessa travessia, a morte, figura exasperante e rizomática em literatura, aparece nos três blocos do poema “1”, como se percebeu; quase um item indissociável às considerações, seja por transfiguração (morte como passagem, mudança de estado, experiência-limite), seja pelos movimentos de “volta à origem”, a partir de um morrer, que a palavra poética aciona, desde que esse retorno nunca seja pleno – algo sempre morre ou termina. Mas termina para renascer. Octavio Paz assim indica: “O poema é uma sequência em espiral que regressa sem cessar, sem jamais regressar totalmente, a seu começo” (PAZ, 2013, p. 63); e acentua Roberto Corrêa: “Retornar é o ato mais comum e preciso do poema” (SANTOS, 2008, p. 21). Na bela formulação de María Zambrano, no poema está “A palavra que vai de regresso” (ZAMBRANO, 2000, p. 132).

Na primeira estrofe do poema “1”, a morte é relacionada aos abismos renascentes, algo como o Inferno dantesco, e ao pânico da morte do corpo, entre “hipostáticos<sup>74</sup>/ [e] frenéticos românticos”. O mar como danação, queda, mergulho; essa é uma ideia “Dou à perdição absoluta o poema” (BRANDÃO, 2006, p. 241), como se leu em *Homenagem à literatura* (1976). Na segunda estrofe do poema “1”, a morte é referida como noção também passível de versões – isso ocorre no próprio poema, em sugestões de imagens (lodo, abismo, coágulos, ocaso). Na terceira estrofe, uma certa falência da rigidez do corpo poemático retoma a imagem da gota inicial (“de lodo”) e acrescenta a do coágulo; este é massa semissólida, em parte morta, transformada; passagem do líquido ao sólido (mudança de estado), o que perde a fluidez. A morte no poema em questão é provisória e parte de um processo que lança o texto a seu velho-novo início, porque o poema é contradição e desacordo.

Um outro aspecto com relação à morte aí. Apesar de explícitas ocorrências, o eu inscrito, irônica e provocativamente, joga com o leitor: “estando longe de mim neste caso/ uma associação de ideias/ com a morte ou a agonia”. Requisita-se, desse modo, atenção crítica na recepção do texto: o poema se mostra em construção, em inusual acionamento da linguagem poética. Tantas vezes, em *Obra Breve*, se escreveu sobre a dor de estar no poema, com a linguagem, as sombras, a danação. Com a morte.

O poema “1” singularmente faz uso de metáforas náuticas e líquidas para projetar sobre si mesmo grafismos visuais, explorando sua plasticidade para evocar noções que compõem uma espécie de sintaxe imagística nele. As evocações, em termos heideggerianos, concedem aproximações, no que resulta que as considerações nunca são objetivamente enunciadas,

---

<sup>74</sup> O “desenho das escolhas” em Fiama alcança amplo espectro na totalidade do poema, como ocorre aqui. Observe-se a etimologia de hipóstase: gr. *hupóstasis, eōs* 'ação de se colocar embaixo, donde ação de suportar; aquilo que se coloca embaixo, que está ao fundo; base, fundamento; depósito, sedimento; matéria coagulada; água estagnada; vapor condensado que forma uma nuvem; substância, realidade material; no sentido moral: o que está no fundo da alma, firmeza, coragem; fundamento ou assunto de uma obra ou discurso, ponto de partida; desenvolvimento de uma ideia (RET); substância (FIL), fundo, por oposição à forma (FIL)'; ver <sup>1</sup>*hip(o)-* e — *stase*; f.hist. c1543 *hipostases*, 1668 *hypostasis* (HOUAISS).

resolvidas num constructo linguístico cartesiano. Aliás, já em *Morfismos* (1961), a água tematizava aproximações de ideias de corpo em seus limites instáveis, de condução e “transmitâncias” entre superfície e âmago, de espessura:

#### TEMA 6

Água policroma inumerável  
corpo de ligação no centro dos subterrâneos  
lábios superfície de lago  
água interna com espessura de mar

(BRANDÃO, 2006, p. 19)

Num mesmo verso inicial, duas palavras (“policroma” e “inumerável”) reforçam a noção de multivalência informe que recai sobre a imagem da água, elemento que promove conexão ou montagem (composição) de novos corpos visuais no texto. Ressaltam-se, além disso, dois níveis com suas respectivas espessuras: superfície e massa interna. Isso remete a estratos textuais e semânticos. O conjunto, ao final, dilata-se na perspectiva do mar.

O poema também é ilusão; seus cavernames por vezes evocam

#### UM PENSAMENTO NEBULOSO

Ter deixado o mar há muito tempo  
como matéria visual. Uma curva de  
madrepérola opaca que reencontro  
mas não aqui mesmo. O poema

não representa nada do que se passa  
na cena. Nem a angústia da textura  
incerta do mar. Nem o interior gráfi  
co da memória das emoções diante

do mar. Ele existe na minha vida  
apagado naquelas chamas do mar  
sem fogo. Uma metáfora impon  
derável que flutua e se desliga sempre

dos textos. Depois do mar que se  
moveu para o vértice do olhar. De  
pois de uma oratória ao mar em  
estrofes. Por fim sendo pensamen

to nebuloso que engendra o mar.

(BRANDÃO, 2006, P. 421-422)

O título já convoca para uma atmosfera de sombra, enigma, ambiguidade. O primeiro verso mantém a ambiguidade centrada no particípio “deixado”, que pode significar “permitido” ou “abandonado”. O mar foi superado como matéria visual? Foi corroborado como tal? Pode-se pensar na direção da primeira possibilidade, já que os versos subsequentes falam em “reencontro” num outro plano (“não aqui mesmo”, no poema). A pender para essa leitura, surpreende o fato de o texto insistir em referentes que invocam uma visualidade incontida, apesar de : “curva/ de madrepérola opaca” (apela-se à gestualidade e à cor para o que é movimento), “angústia da textura incerta do mar” (cria-se um sintagma visual sinestésico marcado pelo cruzamento de sensações), “interior gráfi/co da memória” (desenham-se sinais visuais quase abstratos para o dispositivo da memória afetiva; grafismo reforçado pela quebra da palavra “gráfico”, num espécie de *enjambement* radical), “mar apagado nas chamas do mar sem fogo” (metáforas de intenção antitética), “uma metáfora que se desliga” (metáfora de metáfora com animismo). Afinal, o mar deslocou-se, duplicou-se em versões: “Ele existe na minha vida”, “se/ moveu para o vértice do olhar”, tornou-se “pensamento que engendra o mar”.

Não parece que o mar tenha sido esgotado como matéria visual. Quando o texto afirma que “O poema/ não representa nada do que se passa/ na cena”, aponta para o descompromisso do texto literário com a representação, com a reprodução de estados e essências; ao mesmo tempo, dirige-se ao ser da linguagem por meio de dispositivos poéticos (metáforas, composições heterodoxas) para apresentar obliquamente o mar do poema, a partir sobretudo de projeções vindas do “vértice do olhar”. Até se tornar, de novo, pensamento enevado que gera, inventa uma versão poética de mar.

Não há uma cena, mas evocação que gera, engendra a coisa outra (“o mar que se moveu” para outra instância), encoberta, por revelar. Isso reverbera nos registros da memória, como “metáfora” de natureza incalculável, diz o poema, deslizando pelo vértice do olhar.

Pensamento nebuloso, pasta arroxeadada, cavername: o poema funda sua malha metafórica e definitivamente afasta o mar real de sua possibilidade como texto.

Se o mar foi alguma vez um elemento experiencial na chamada realidade, registre-se com Octavio Paz:

Cada poema é uma leitura da realidade; essa leitura é uma tradução; essa tradução é uma escrita: um voltar a cifrar a realidade que se decifra. O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito. (PAZ, 2013, p. 79)

Decifrar, ao que parece, é uma condição sempre em andamento, em elevação e depressão, nas linguagem do poema. Movimento sinuoso, de avanço e recuo, de alguma deriva. No aprendizado do poema, e sob o signo do recomeço, há que se considerar aprender com o mar, com as imagens poéticas que emergem no seu derredor geográfico; sem frenesi e estrépitios diante das mutabilidades:

## 51

O mar, extenso e disforme,  
composto de áreas liquefeitas.  
[...] Elas [as imagens] são incertas, precedidas  
pelo seu reflexo. Unem-se,  
esgarçam-se como a sintaxe.

(BRANDÃO, 2006, p. 342-344)

Se o mar, tanto real quanto imaginado, é irregular (“disforme”), cujas áreas tem, em comum, a propriedade da transição (“áreas lequefeitas”), só pode ser apresentado, evocado, em sua incerteza inerente: por meio de imagens igualmente incertas, ou fragmentadas. O desfazer-se da imagem reflete na sintaxe; aqui, isso é apenas uma referência, mas textos há em que o novo arranjo sintático ocorre na demanda de evocações imagéticas singulares (como em “Grafia 1”, ou em

## IX A circunstância

Não é a essência	é a circunstância
que num dos milênios	o espírito se
tornasse gráfico.	Talvez fosse com
a brisa dourada	do mar pastoral.

(BRANDÃO, 2006, p. 387),

em que a sintaxe distendida se une ao aspecto visual do poema, ou é dramatizada, na página; ou, mais “descaracterizada ainda” em

## MEIOS VERSOS

..... crocus entretecidos de erva  
 ..... reino do movimento absoluto  
 ..... fazê-los rescender mais forte  
 ..... crentes sem pena e sem voto.

(BRANDÃO, 2006, p. 433),

para ficar nesses exemplos).

Um outra consideração do poema consiste em se descartar o repetir infrutífero, que a inteligência do poema acolhe sem pretensões absolutas. “Influências”, releituras e refrações; o furor, as temperaturas nunca são transferidas integralmente:

## 6

Com saudade decido esquivar-me ao estilo  
 dos meus contemporâneos, despedida  
 que talvez não seja ainda possível.  
 O seu estro nos títulos feéricos  
 com que me emociono e no alinhar  
 das emoções estéticas mesmo em linhas com sopro  
 de prosa. Outros têm os nada comezinhos  
 com ressonâncias da emoção que eu partilho.  
 Mas vejo poucas visões ou poucas teorias,  
 apenas uma expressão com um cômputo reduzido  
 de vocábulos para narrarem o borbotante pensamento  
 da memória, que não é possível reduzir.  
 [...]

O poema estará pregado à página  
 por grampos ou, lembrando-me da  
 gravura de uma pomba, com as pinças  
 de caranguejo. Parece que se agarra  
 com tanta firmeza e que será tão impossível  
 descolar os significados, que a persuasão formal  
 age inversamente. Aquele busto de pomba

torna-se, através da sua natureza literária  
e verídica, permanentemente incognoscível.  
Posso asseverar que todo o ser é tudo  
o que oferece aos seres outra face.  
Também Eduardo Nery ou Guilherme Parente  
usam as formas de aves para tornar  
conflituosa a realidade que tem fragmentos  
resistentes.

Este sexto poema é uma ode  
à vida baseada nas reminiscências criativas  
e nas afinidades que descubro nos artistas  
gravadores. É também a confissão de que o poema  
embora escrito sobre a página tem um ventre  
e patas móveis (estava a espelhar o caranguejo),  
o que transforma todos os poemas juntos  
num aglomerado de carapaças ululante.  
Passando à orla marítima, que está à beira  
de todas as frases que compõem o poema,  
encontro o meio próprio para a semelhança  
entre a figura visível do poema  
e o seu caminho rastejante ao longo das letras.

(BRANDÃO, 2006, p. 284-285)

Os laços e tensões entre poemas de contemporâneos integram, de algum modo, a rede poética no texto, o convívio e seus atritos moventes (“o poema/ embora escrito sobre a página tem um ventre/ e patas móveis”), entre saudade – velho tema lírico-dramático português – e autoconsciência do fazer poético na busca do “caminho rastejante ao longo das letras”. Mas evitar o estilo dos contemporâneos é uma tentativa que não logra êxito totalmente, numa área em que se abre ainda uma “espacialidade psíquica” (SANTOS, 2008, p. 32); é a marca do mover-se em território poético, como diz Ruy Belo, um contemporâneo de Fiamma. Em nota introdutória a seu livro *País possível* (1973), escreve: “a poesia é, afinal, um lugar de convívio, um local onde os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros” (*apud* ANDRADE, 2010, p. 172).

O poema se dá no “[...] questionamento das ideias de harmonia e imutabilidade, pois, através do conflito [...], os sujeitos/poemas das paisagens/livros se ‘re-significam’ num processo de questionamento perene da própria noção de identidade poética [...]” (ANDRADE, 2010, p. 172).

Caminhar rastejando, seguir rastos e pistas, inquirir: o poema tomado como lugar de busca, em que a linguagem posta em funcionamento poético evoca o percurso, não o acabamento. O leitor único esperado pelo texto questiona sua própria identidade nas vias do poema, que também oferece uma outra face, menos idealizada na “orla marítima, que está à beira de todas as frases”: seu caminho rastejante, seus resíduos ao longo da orla, os aglomerados de carapaças. Não está “longe de mim” certa melancolia, alguma náusea (tão própria do mar, das gotas de lodo). A filósofa espanhola María Zambrano anota:

[...] o mar, na sua aparente neutralidade passiva, desgastada, altera, muda. Nada mais perturbantemente melancólico que certas praias à hora da baixa-mar; criaturas estranhíssimas ficaram abandonadas sobre a areia húmida, e um ar de destruição parece flutuar sobre tudo. [...] todos os estranhos seres que o mar expelle do seu seio; seres estranhos e sedutores ao mesmo tempo. O mar destrói pela sedução, com a violência sinuosa do encanto. [Estar nele é] encontra-se em algo insondável. (ZAMBRANO, 2000, p. 88)

Se o mar é tantas vezes processador de materiais e resíduos, pelas misturas e deslocamentos que promove sob suas correntezas e desníveis, pelos estranhos e sedutores elementos que reúne, e ainda pela destruição transformadora produzida aí, a analogia proposta por Fiama aponta o poema como lugar do desejo de reformulação do discurso poético e do poema como “espaço literário”, no termo cunhado por Maurice Blanchot (2011c), muitas vezes mantido no tom expressionista do canto e da celebração reminiscentes:

Mas vejo poucas visões ou poucas teorias,  
apenas uma expressão com um cômputo reduzido  
de vocábulos para narrarem o borbotante pensamento  
da memória, que não é possível reduzir.

Nem sempre o jorro de expressão permite aproximar-se da linguagem poética como emergir genuíno da linguagem ela mesma (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 15), nos gestos que sinalizam a busca sem fim, no poema, daquilo que é “permanentemente incognoscível”, que tem “outra face”; a expressão, uma das possibilidades evidentes nas representações de linguagem (Cf. HEIDEGGER, 2008, p. 15), não é suficiente para evocar o “caminho rastejante ao longo das



letras”, nas violentas e sinuosas orlas marítimas a que o poema se lança. A expressão é borbotar de palavras, mas “O tesouro que a terra do poeta jamais consegue encontrar é a palavra para a essência da linguagem” (HEIDEGGER, 2008, p. 187). Estará no que emite sinais e está sempre além – o indizível?

Prossegue o poema: “Embora escrito sobre a página tem um ventre/ e patas moventes”; aí, provavelmente, o sujeito inscrito/simulado desestrutura-se, espalha-se por fragmentos – “Digo a linguagem, seres, todavia: vivo dispersa, era” (BRANDÃO, 2006, p. 142). Mesmo num emparelamento formal que teve, ao longo dos séculos, variações modestas quanto à estrofação e versificação, quase “quistos ou blocos irreais fixos”, uma tensão entre o que a escrita simula, o que a voz poemática considera, o que as leituras acionam aí faz com que intensidades singulares vibrem – apontar para o imaginário, ainda que, pretensamente, também “através de uma fixidez absoluta do real”, gera deslocamentos, alveja poeticamente o que se chama real, “torna[-o] baloiçante e faz com que vertigens/ movam toda a descrição firme como uma crosta/ sobre o papel”. Fiana parece empreender aquilo que Horácio Costa pondera ao ler Luíza Neto Jorge: “Por vezes é melhor atermo-nos ao que imaginamos do que à realidade mesma, para construir a para-realidade da hermenêutica literária do poema” (COSTA, 2010, p. 56).

Num outro caso, a “figura visível do poema” está atenta para o estado de funcionamento em que a linguagem se torna poema, tantas vezes sujeita às quedas e à ruína:

### 33

Corro pela borda do poema,  
que deve ler-se como um regato. Uma palavra  
no centro do texto é um precipício. Por isso  
posso dizer que esta água está  
estagnada. O musgo  
cola-se no côncavo das letras. O O  
é um crânio. Como ser vivo, o poema  
morre. Soçobro, a escrever estrofes,  
tal como uma canoa misteriosamente

não consegue navegar num paul. O movimento  
semelhante que harmoniza a direcção  
de um poema com a de um pêndulo.

Leio todo o rectângulo como um quadro.  
Deito-me nas bordas brancas do poema  
que é um sudário. Para sempre  
ele está quieto e aí flutuam restos  
de letras. Não há um núcleo, a não ser  
um nó de partículas no nível zero.  
Sinto a vibração do redemoinho  
nas margens. Um sentido ou uma estela  
de sentidos, um ponto, não se transforma  
tanto como os outros. Ou transforma-se  
totalmente, são dois sentidos inversos  
semelhantes! A argila branca  
em que mergulho os pés quando ando  
pelas rampas que tornam o poema  
incerto.

As salinas, alinhadas nos finais  
dos versos. A beleza da brancura  
que torna essa ambiguidade solene.

(BRANDÃO, 2006, p. 318-319)

Um verbo sintomático inicia o texto (“corro”) e indica a natureza desse deslocamento arriscado: pela borda. Os litorais imprecisos, porque moventes, continuam convocados pelas considerações, chegando talvez a esclarecimentos didáticos demais: o poema deve ser lido como um regato. O significante metafórico da água persiste, sendo sorvido para o abismo instalado no âmago do poema:

Uma palavra  
no centro do texto é um precipício. Por isso  
posso dizer que esta água está  
estagnada.

O que se destaca nessas considerações é a maneira como a voz se refere à matéria que a constitui ao tempo que o poema, em queda ou convulso, se dá. Muitas vezes sem concessões, intensamente: o vórtice do poema (precipício em seu centro) leva à voragem paradoxal do poema – sua água estagnada. Mas no poema os sentidos podem ser “inversos/ semelhantes!”, pendulares: eis sua maneira de harmonia. A direcção do poema não se converte em certeza, a escrita revolve (soçobra) a voz numa verticalidade que parece estancar o que seria mensagem

comunicativa: “a canoa misteriosamente/ não consegue navegar num paul” – o poema também é resistivo, como a grossa massa de um pântano. O sentido pronto, como uma ilha de significâncias, não aparece no mapa das possibilidades e fluxos dessa escrita; entretanto, “Sinto a vibração do redemoinho/ nas margens”.

O poema torna-se incerto. Intensidades espiralares insinuam-se contra seu estatuto, inclusive o término de sua vigência: “Como ser vivo, o poema/ morre”. Não que acabe, como objeto contornado em sua totalidade; o poema passa, atravessa, em direção incerta. Seu ponto mais extremo, inalcançável, pode transformar-se totalmente, contrariando a própria irrupção da morte – afinal, no poema vigem singularidades de “ambiguidades solenes”. Como está dito em *A colher na boca* (1961), de Herberto Helder, contemporâneo de Fiama:

Um poema cresce inseguramente  
[...] tomando tudo em seu regaço.

E já nenhum poder destrói o poema.  
Insustentável, único [...]  
– Em baixo o instrumento perplexo ignora  
a espinha do mistério.  
– E o poema faz-se contra a carne e o tempo.

(HELDER, 2006, p. 26)

O poema faz-se contra a ideia de um término das pulsações. Sua vida é outra; portanto, outra sua morte (discutir-se-á na próxima Parte). No poema, rompem-se, invertem-se, atitam-se sentidos; passa-se de uma intensidade a outra(s), vibrações propagam-se. Ou da morte se aprenda aquilo que Herberto Helder intuiu em sua terceira “Elegia Múltipla”:

[...]  
Vejo que a morte é como romper uma palavra e passar  
  
– a morte é passar, como rompendo uma palavra,  
através da porta,  
para uma nova palavra.

(HELDER, 2006, p. 61)

Por isso “Água significa ave”. Os fatos são *fatos no/de/do poema*. A morte, a lama, as salinas. De vários modos os versos dizem: “Falo metaforicamente/ do poema, não dos factos”

(BRANDÃO, 2006, p. 338). A escrita, mesmo assim, é um processo que dói, num outro modo de dor, transmutada: “Para que o estado de desespero chegue ao poema será preciso que o poeta o transmute de emoção em imagem (verbalizada) de uma emoção” (LIMA, 2012, p. 202).

Volte-se ao poema “33”. A voz inscrita lê o próprio grafismo que se desenha sob seus versos:

Leio todo o rectângulo como um quadro.  
Deito-me nas bordas brancas do poema  
que é um sudário. Para sempre  
ele está quieto e aí flutuam restos  
de letras. Não há um núcleo, a não ser  
um nó de partículas no nível zero.

O poema decalca as feições do eu inscrito em sua estrutura sígnica. Por mais que seja lugar de passagem, de metamorfoses, tudo é quieto nele. O que aí está são palavras. O “nó de partículas no nível zero” pode estar na origem da criação poética, entre a luz e a treva, o alfa e o ômega, morfema zero, semema zero, sintagma zero, mais próximo de uma matriz do silêncio como indizível do que da frequência em que o poema fala tudo que tem falado; o nó, “[...] uma estela/ de sentidos, um ponto” transforma-se em várias direções: da voz, da palavra, do inexprimível. Esse, aliás, é o assunto da Parte IV.

O redemoinho que se instaura ( “sinto a vibração do redemoinho/ nas margens”) e aponta a ruína, possibilidade que poreja os subterrâneos da escrita poética nessas circunstâncias. Também a propagação de um silêncio.

A voz inscrita considera, em outro texto, a decomposição como restituição da matéria a seu estado de elementaridade, aos últimos vestígios de um seu fundamento já em trânsito – portanto deslocado. No poema, a aventura (empresa de desfecho incerto e seus riscos) dos fatos adentra o espaço das reinscrições:

## 36

[...]

O poeta  
 finge que as emoções são partes  
 do corpo putrefactas. O estado  
 de deterioração dos factos é belo.  
 A aventura deste suplício até ao fim  
 do poema. A verdade que os poemas  
 enunciam sem fundamento.

(BRANDÃO, 2006, p. 326)

*Área Branca* (1976) é um livro que, aos poucos, a crítica celebra como uma das obras capitais de Fiama Hasse. Percebe-se nele o amplo uso dos recursos de linguagem poética, com destaque para o “imaginismo” (CRUZ, 2008d, p. 295) convocado a participar das considerações em torno do poema como objeto temático da obra.

Como o poema diz e se diz, e também se cala? A partir de intensa rede de imagens, em arranjos muitas vezes inusitados, propiciadores de camadas semânticas que ampliam os fluxos de sentidos em trânsito no poema. A aprendizagem do poema, sua construção, torna-se gesto poético à medida que as considerações pronunciadas pela voz poemática tensionam a linguagem pela evocação e releitura de noções do real e de elementos da poesia, da escrita literária, da tradição poética ocidental, do contexto contemporâneo, do sentido (concreto e abstrato) da visão redivivo e transfigurado na escrita, do olhar poético sobre a natureza e a vida (o que inclui a morte) pela reelaboração metafórica na direção de fundi-las, em sua diversidade, no poema.

Na experiência de se aproximar das margens, dos limites, do aspecto incontornável do sentido na obra, os gestos poéticos cristalizam-se como matéria poética mesma e participam da construção de *Obra Breve*, por serem arranjados (ou dispostos, na estrutura do poema, em versos incisivos) pela obsessão da voz poemática em considerar a experiência de estar inscrita como ser de linguagem e em testar essa inscrição, pelo questionamento sistemático da poesia,

do poema, dos recursos linguísticos, dos limites do dizer na escrita, da noção de um indizível no horizonte da obra, que a torna ampla e breve.

A dor que percorre o poema reside na experiência do eu inscrito que se aproximou muito do âmago da poesia, ao mesmo tempo em que partiu daí em direção a margens que progressivamente se distanciam. E, pelo que se viu em “Rosas”, *Área Branca*, a dor transborda de uma consciência poética que permite, ou impulsiona, avançar no campo dilatado que o poema instaura, ao tempo que a luz intensa (branca, síntese de todas as cores) e as sombras (que também deslocam-se com os gestos líricos) recaem sobre os objetos e seres de linguagem, exigindo investimento de apurada atuação do sujeito poemático. Do branco também se diz o espaço a preencher, em que ainda não houve escritura, vácuo desafiador. Talvez aí comece, ou evidencie-se, o que em escrita poética chama-se indizível, silêncio. Disso é que tratará a Parte IV desta tese.

O sujeito poemático, triplamente acometido por sua condição, como diz um poema de “Sinais”, *Área Branca*, intui que a visão, como signo nessa poética escrita, também pode “calar” diante do que o poema busca ver:

São dados ao poema.  
Esse deixa incrustar na sua tinta as marcas. Eu enovelo-me  
na tríplice realidade de mim, do poema, da metáfora.  
[...]  
A variedade dos actos aumenta o poder visionário.  
As letras vêem como os cegos que vêem.

(BRANDÃO, 2006, p. 338)

## **PARTE IV**

---

### **GRAFISMOS INDIZÍVEIS**

*No final das palavras há o silêncio.  
Pode estender-se o braço até ao fim.*

Fiama Hasse

*O que pedimos é  
silêncio;  
mas o que o silêncio pede  
é que eu continue falando.*<sup>75</sup>

John Cage

---

<sup>75</sup> “What we require is/ silence;/ but what silence requires/ is that I go on talking” (CAGE, 1995, p. 109). Trad. nossa.



A letra vê de um modo singular. Como os cegos que veem. Provavelmente, por novos olhos: o tato<sup>76</sup>, o ouvido. Mas não só, porque desde o início a escrita em *Obra Breve* já buscava o difícil “equilíbrio dos olhos” (“Grafia 1”) – a primeira hipótese: “a sílaba é uma pedra álgida”; fria, dorida, e como pedra, muda. Estava-se no primeiro poema de *Morfismos* (BRANDÃO, 2006, p. 15).

Ver e ouvir imbricados. Mesmo como tentativa, no mais das vezes. Dos grafismos referidos (conjunto de vetores e gestos que permeiam a obra lida), o olhar é um dos primeiros lances que apontam um caminho ao indizível. Uma aproximação do que seja, em outras palavras. Se letras veem como cegos, talvez ouçam como surdos. O que isso quer dizer? Que estes e outros grafismos compõem uma poética, mas resultam em (des)grafismos que a definem amplamente. Os (des)grafismos são, pois, as intensidades resultantes dos principais elementos que convergem para a abertura aqui chamada de indizível, ou permitem aproximar-se dela. Aí se desdobram também as simulações subjetivas do eu inscrito na poética de Fiamma Hasse como um sujeito em sua ausência, em sua incompletude e descontornos.

Nesta altura, a proposta é, finalmente, descrever e analisar o que na poesia de Fiamma Hasse tem sido chamado, na presente tese, de indizível. O silêncio, os silêncios que talvez não estejam somente “no final das palavras”, o inapreensível que as contorna e atravessa como antimatéria poética; e o que afinal, se é que assim se dá, o silêncio pede que o poema continue falando e calando nessa escrita.

Mas é possível falar-se, a um só tempo, em silêncio, silêncio escrito, inexprimível, nada, indizível, como se houvesse entre tais noções alguma equivalência ou relação? Haveria, no poema, um modo silencioso de dizer? Há coexistência som-silêncio? No início desta tese, aventou-se, com alguma precipitação, a possibilidade de leitura reordenada para um verso de

---

<sup>76</sup> “Hoje ou agora, os meus olhos/ são somente como o tacto; apalpam,/ marcam, com a sua secreção,/ o rebordo de cada objecto, dos seres, o limite [...]”, poema de *Cenas Vivas* (BRANDÃO, 2006, p. 632).

*Visões Mínimas* (1968-1974): “Estou só, na zona das metáforas [...]/, nada exprimo/ (mas sempre metaforizo)” (BRANDÃO, 2006, p. 200); em sua inversão sintática, dizia-se, ele permite/supõe um “exprimo (o) nada”. Isso teria a ver, de fato, com o indizível? De que fixação fala o poema “Fons Humanae Vitae”, *Três Rostos* (1989), quando sintetiza “A fixação das palavras,/ pela obra breve, até serem/ o silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 480)?

Todavia, para se falar de indizível, silêncio ou de algum estado sob a aparência de mudez nessa poética, também marcada pelo estatuto sígnico da visão, é indicado antes observar o olhar e o ouvir nos poemas de *Obra Breve*, o que está “para além do grande silêncio/ dos meus olhos” (BRANDÃO, 2006, p. 482).

#### 4.1 GRAFOGRAFIAS: O DIZER (D)O OLHAR

O primeiro verso de um poema fulcral de Fiamma evoca “A luz e a treva que mostram o/ prodígio”. Luz é radiação eletromagnética cujo comprimento de onda corresponde ao intervalo de sensibilidade do olho humano; treva é escuridão, falta de luz. Ambos remetem ao sentido da visão. O prodígio será entrevisto por essa mescla, no difícil “equilíbrio dos olhos”, complexibilizada pela co-atuação de dois elementos opostos, em certa medida, entre o mostrar e o ocultar, amalgamados na superfície de letras, sílabas, numa caligrafia.

Se houver relação entre imagem e som, imagem e silêncio, imagem e indizível, pergunta-se: pode-se dizer que o olhar vê este último, ou se dirige à sua direção?

Nessa poética, o olhar move imagens e propõe novos vértices, justamente porque se desloca e busca outros ângulos, o prolongamento de arestas, projeções que atravessam noções do visto e *re-visões* que até diminuem a área das “insidiosas imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 499); acúmulos de “imagens revistas através de imagens” (CRUZ, 2008, p. 287). Uma dinâmica sob

o “crivo dos olhos” (BRANDÃO, 2006, p. 310), acionando “As imagens dentro das imagens. [...] Vistas pela visão que cria/ visões” (BRANDÃO, 2006, p. 402). No poema, em que pendulações marcam e dilatam os campos semânticos: “Disponho das palavras/ mais ambigualmente do que as imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 309).

O dizer o olhar, o dizer do olhar se inscrevem também no campo dos grafismos em *Obra Breve*. Muitas vezes na “orgia dos gráficos” (“Grafia 3”, p. 16), na “grafia dos espelhos” (“Tema 4”, p. 18), “As grafografias geram/ as imagens plenas do plano infinito” (“Babil na enorme mansão”, p. 405). Isso, como se viu, gera camadas semânticas que ampliam os fluxos de sentidos em trânsito no poema; tais fluxos apontam, ou se deslocam, no próprio plano infinito gerado: o poema é babel de gestos, de metáforas em expansão, espaço “em que coloco o eixo dos olhos” (“Sinais de vida – 38”, p. 328).

O poema vê e sabe que é visto: “Não estão as letras expostas/ aos olhares?”, pergunta o poema “Sinais de vida – 46”, de *Área Branca*. O que ele vê e o que dá a ver? E o que não vê, com suas letras cegas?

A voz poemática enuncia olhares. O sujeito inscrito se olha, olha o poema, olha as materialidades da superfície no poema, as marcas visíveis ou evocadas, o “imaginismo”, o que está além do olho; e se vê, como pode. De vários modos e ângulos.

#### 46

O silêncio que se transforma lentamente  
em pancadas de unhas. Postigos que estalam  
onde há rostos. [...]

Espelho. ~~ou espelho~~. A palavra reflecte  
a outra palavra. Olho os versos que  
me habituei a manejar um a um.  
Este é um manuscrito.  
[...]

Supusemos que reposteiros  
cercariam a casa de aparições pacíficas. Que  
nos recolhêramos. Já aqui está um temporal,

todavia. Rios e afluentes grossos, onde espadana  
a espuma. Mas nem isto é o poema,  
porque o poema são linhas negras, para ser exacta

no exagero. Não estão as letras expostas  
aos olhares? [...] Falo metaforicamente  
do poema, não dos factos.  
[...]

uma enorme quantidade  
de imagens no túnel tenebroso dos cristais.  
Profusão de reflexos. [...]

Eu enovelo-me  
na tríplice realidade de mim, do poema, da metáfora.  
[...]

A variedade dos actos aumenta o poder visionário.  
As letras vêm como os cegos que vêm.

(BRANDÃO, 2006, p. 337-338)

No mínimo um caleidoscópio. Quebras, rompimentos. Cacos em reflexos (“As palavras são as imagens/ das palavras” - *Homenagem à literatura*<sup>77</sup>). Sob a via do *transformar*, primeiro verbo no texto: do manuscrito, estágio ainda não “definitivo” do poema escrito, etapa em que se olha o poema como a buscar-se o que ele será, ao poema. Pelas aberturas (“postigos”) entra-se no poema, enganosa “casa de aparições pacíficas”, dissimulada por camadas (“reposteiros”) provisórias de aparente ausência de tensão, todavia espaço de violências (“temporal”, “rios e afluentes grossos”) e ocupações.

O silêncio se transforma em pancadas, estalos (nas próximas seções desta Parte, discutir-se-á essa transformação), mas a pulsação desloca-se rumo a imagens e “aparições”, profusão de esquemas imagéticos; um poder visionário instaura-se a partir da “variedade de actos”, gestos como grafismos de réplicas especulares, reflexos, analogias, sistemas iconográficos cujo repertório metafórico das sucessivas visões impõe um “imperativo do olhar” à escrita.

Nesse turbilhão, o sujeito inscrito enreda-se – mas está partido: “Eu enovelo-me/ na tríplice realidade de mim, do poema, da metáfora”. As percepções de múltiplos prodígios no poema fraturam a unicidade subjetiva talvez suposta pelas leituras e considerações de toda ordem. A própria leitura “pelo lado de dentro”, a da voz poemática, desloca-se entre possibilidades;

---

<sup>77</sup> BRANDÃO, 2006, p. 212.

inicialmente pela percepção óptica mais latente: “o poema são linhas negras” expostas aos olhares. Mas tudo pode ser apenas miragem, contornada pela “espuma” (substância altamente porosa e frágil) resultante do caudal metafórico dos versos (“Falo metaforicamente do poema”), ou seja, da ordem do provisório e do dissolúvel. Tudo pode ser fruto da “variedade dos actos”, da “orgia dos gráficos” (“Grafia 3”<sup>78</sup>). O “poder visionário” problematiza-se, porque “As letras veem como os cegos que veem”; assim, o ver aqui se altera, fantasia-se em meio a “aparições” e duplicatas especulares (“Espelho. ~~ou espelho~~”). Considera, como já cogitara, a “Anti-Imagem” (*Era*): “Espelho de um espelho, o líquido olhar turva-se [...]/ olhos da imagem, antes do óxido, como a invocariam?”; ou até se dirige a uma distância, a uma profundidade<sup>79</sup> em que um possível objeto, evocado, situe-se por nomear. O poema não o designa por traços exatos, não o capta nitidamente; afinal, olha para o turvo, para a escuridão.

“O olhar não vence a profundidade, contorna-a” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 203). Um olhar como o de cegos, muito menos. *Ver* também é procurar por. O *contornar* do filósofo francês inclui o gesto imperfeito (sentido figurado) num deslocar-se à volta de, sem precisão no contorno. Trata-se de nova perspectiva que se abre. O eu inscrito se vê, assim, como pode, por uma nova escala; mas como nomear essa tríplice realidade, sua própria pluralidade, sugerida por palavras cujas letras veem como cegos?

Um pequeno texto de *Visões Mínimas* (1968-1974) já concentrava esses elementos em duas perguntas; em três, aliás – de saída, o título questiona, inclusive, o estatuto poemático:

#### POEMA?

Como<sup>80</sup> dar ao espírito o que seja  
do espírito e ao olho o que seja do olho?  
Porquê desfigurá-los pois,

<sup>78</sup> BRANDÃO, 2006, p. 16.

<sup>79</sup> Profundidade no sentido, em parte, proposto por Merleau-Ponty: “A dimensão do oculto por excelência, [...] não sendo aquilo que olho atualmente. [...] abertura” (2012, p. 203).

<sup>80</sup> A edição de *Obra Breve* utilizada nesta tese traz essa palavra grafada como “corno”, mas acredita-se tratar de erro tipográfico. Na mesma página, o poema seguinte apresenta “hetenonímia” em lugar de “heteronímia”.

chamando-lhes miticamente  
Verbo ou Voz cega?

(BRANDÃO, 2006, p. 205)

Escrever o poema e questionar a nomeação, “desautorizá-lo” como poema. Ou parte do que se possa dele dizer. O poema concede ao espírito? Concede pela palavra, pela voz? Pelas imagens? Há poema sem deformação? No questionar-se, o poema “pensa” a complexa relação do objeto artístico e seu fruidor, o leitor; esse pensar significa mobilizar seus artifícios para ver, ouvir, silenciar, rever, reouvir, silenciar de modo inusual. O poema trepida em forma de interrogação: cabe à escrita poética “dar” algo ao que se chama espírito? E ao olho? Ou dito de outra forma: “Pergunto se dizer é isto e o ver/ bo”<sup>81</sup> (BRANDÃO, 2006, p. 426).

Talvez escrever não seja mais do que a tentativa da indeterminação, essa motriz que percorre a obra como espécie de vértebra geral. O poema se pensa enquanto se questiona, mesmo quando as interrogações não são explícitas; é sempre uma pergunta. Está sempre “à espera do seu próprio sentido”, como diz Merleau-Ponty. A relação mais legítima desse efeito no leitor é a indeterminação: “[...] só acolhemos verdadeiramente aquilo que dá a pensar porque este dom não tem nome, que a própria obra não dispõe soberanamente dos seus pensamentos, mas permanece na dependência do sentido que quer transmitir” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 252). Este, aliás, “[...] não está (alocado) em lugar nenhum mas se produz nas relações: dos sujeitos, dos sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 20), das possibilidades de sentidos outros acionadas por intensidades, dentre as quais a da dúvida – como no poema acima, todo ele tensionado, contorcido por ela.

O olhar que mergulha, que atravessa, não vence profundidades; por isso seu retorno à “superfície versátil”<sup>82</sup> e material do poema, na escrita ela mesma, é um gesto que mostra o

<sup>81</sup> Registre-se a quebra da palavra “verbo” com realce para sua primeira sílaba, que se torna também a palavra *ver*.

<sup>82</sup> BRANDÃO, 2006, p. 481.

descontorno dos sentidos que olhares e dizeres desfiguram em suas investidas. Ou melhor, transfiguram. Se fosse possível “responder” ao poema – menos como resposta do que um dos possíveis discursos a partir do texto –, dir-se-ia tratar-se de um *emergir desfigurante* para apresentar versões, mas não miticamente, como se algo sempre transcendente evolasse rumo a uma essência metafísica. Nessa poética, como se viu na Parte III deste estudo, o olhar deformador “reajusta-se” para aproximar das margens, dos limites, do aspecto incontornável do sentido na obra, lugar, afinal, “desfocado”, de onde o ser fala de sua incompletude.

A fala não se dá mitificada em Verbo (com maiúsculas *metafísicas*?) nem o ver será Voz cega. A desfiguração é de outra ordem. Por isso o poema é um encastrado de perguntas. A escrita não pode dar o que unifica e mitifica o Eu. Não haveria um Eu como ser implicado, mas um eu sob o signo da experiência crivada de tentativas, em deslocamentos de várias intensidades; um eu cindido por tais experiências. E dele, o espírito possível se vê evocado numa nova atmosfera profusa (“As grafografias geram/ as imagens plenas do plano infinito”<sup>83</sup>), e está “[...] no reino das imagens, e não das imagens sólidas e estáveis, mas em uma ordem em que toda figura é passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita” (BLANCHOT, 2011a, p. 72).

O poema só será poema se não for um objeto de planos míticos, entre “Verbo ou Voz cega”, como se destes brotasse um saber silencioso de representação, cujo mistério levasse ao sagrado, ao sobrenatural<sup>84</sup>. Não há esse silêncio mítico; portanto, não há Verbo mítico nem Voz cega mítica. O silêncio que se prolonga para além das perguntas do poema referido é “um

---

<sup>83</sup> BRANDÃO, 2006, p. 405.

<sup>84</sup> Essa poética se afirma numa base de matéria e pensamento, como se lê em “Poética” (BRANDÃO, 2006, p. 404) e aspira, como diz uma de suas vozes, a um conhecimento mais humano (“Sou/ uma figura que ambiciona/ a gnose” - BRANDÃO, 2006, p. 465) ou platônico (**gnôsis** [**he**] / γνωσις [ή]: conhecimento. Platão opõe o conhecimento à ignorância e à opinião (dóxa) - GOBRY, 2007, p. 65). Distanciando-se, ainda, de uma determinada zona espiritual e seus contornos eternos: “Escrevo como um animal” (BRANDÃO, 2006, p. 298); “só eu/ quero abandonar as significações eternas” (BRANDÃO, 2006, p. 243); “Nenhum verso suportará/ pois senão uma poética terrena” (BRANDÃO, 2006, p. 426).

lugar de recuo necessário” (ORLANDI, 2007, p. 13), de onde se olha para as rotas de fuga, de onde se repensa o estatuto do sentido – ao invés de mitificá-lo. Este “Poema?”: concentrada metonímia como a lembrar que “A obra são signos-à-espera” (NASSAU, 2007, p. 286).

Como se viu em *Área Branca*, a relação imagem-pensamento é uma das tônicas da poética de Fiama; o poema “55” abre-se com uma declaração iniciada pelo verbo “pensar”, e sublinha tal relação: “Penso a minha vida/ no âmago das imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 349)<sup>85</sup>. Esse “pensamen-/ tovisual” (lexema que amalgama os dois termos, e inscreve um lance visual no verso) afasta, ainda, essa via mítica ao priorizar a meditação sobre os aspectos culturais discutíveis a partir da tradição literária ocidental, da presença da natureza como fonte para que contrastes também se instaurem no jogo das imagens reelaboradas. Para Rosa Maria Martelo,

A obra de Fiama dá-nos uma das mais elaboradas meditações sobre a relação entre poesia e imagem de toda a história da poesia portuguesa [...]. No entanto, lembrarei que a poeta reconhece na natureza o dom de replicar as imagens (refazer a forma das andorinhas em novas andorinhas, por exemplo), ao mesmo tempo que observa na poesia essa mesma capacidade de refazer na diferença<sup>86</sup>. Todavia, entre um e outro processo o que Fiama reconhece de comum é apenas da ordem da afinidade: os processos são coordenáveis, mas as imagens da poesia nunca se separam da história do pensamento e da história das imagens da poesia e das outras artes, da cultura e da biografia. Por isso, uma imagem geraria sempre um desfilar de imagens, uma tensão entre actual e virtual, processo que necessariamente induz uma leitura activa por parte do leitor. É o que Fiama chama imagem “profusa”: para ela, a imagem da poesia restringe (recorta, como um plano cinematográfico enquadra), mas simultaneamente replica e multiplica, do mesmo modo que, no cinema, a leitura da imagem também nunca se restringe ao que é visível num plano. (MARTELO, 2012, p. 24)

Mesmo que a poeta procure contrastar seus grafismos imagéticos na lapidação de metáforas visuais, num livro como *Visões Mínimas*, por exemplo, ela não foge às potentes conexões que poesia e imagem estabelecem na abundância de novos trânsitos de intensidades: “Diminuir a área da/ imagem. Mas profusa” (BRANDÃO, 2006, p. 476). O prodígio desse pulsar, desse movimento, dessas intercessões acaba por estender o horizonte das imagens a distâncias em

<sup>85</sup> Nesse mesmo poema, um verso da 4ª. estrofe ecoa: “A minha resistência/ à morte do pensamento”. Ainda que conjecturado (literatura é contradição): “Reconheço imediatamente o traço, [...] os lapsos/ da escrita e em segunda instância os do pensamento presumível” (BRANDÃO, 2006, 161).

<sup>86</sup> “Não ter/ fidelidade à Natureza” (BRANDÃO, 2006, p. 314).



que o “visível”, por assim dizer – a mescla de sugestões imagéticas, pelo menos –, não predomina em sua manifestação própria mais latente. O olhar para uma profundidade aponta a direção aberta para o que, não sendo fixo, é incontornável, o ainda não visto, não pensado – o ser de/na linguagem, em sua plenitude: “O Ser do qual a linguagem é a casa não pode fixar-se, olhar, só é de longe” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 199). Possibilidade de visão, é o que diz Merleau-Ponty, vir-a-ser da possibilidade, numa temporalidade própria.

Um olhar assim projetado convoca o leitor único, capaz de acrescentar, com sua leitura, o valor sem precedentes da obra, e confirmar, assim também, o que a obra oferece: “[...] o impensado, ou seja, aquilo que, através dessa obra e somente por ela, vem para nós como o ainda-não-pensado” (HEIDEGGER, 1999, p. 117-118). A profusão de “imagens que inovam”<sup>87</sup> – em que “esboços representam outros esboços/ abundantes”<sup>88</sup> – atua aí, e a obra, com seu “olho” peculiar, movimenta esse suscitar do pensamento novo, original,

[...] em função dos pensamentos que ela contém, mas principalmente em função dos pensamentos que ela sugere, induz, suscita, circunscreve, evita, subentende. O pensado flutua sobre um mar de impensado, possíveis e compossíveis que permanecem no pensado como [...] horizonte, dimensão, profundidade, aura. (HELLER, 2008, p. 100)

A dimensão aberta pela obra está marcada, também aqui, pela ausência do que é somente de longe: “Era possível ser só pela ausência enquanto amo/ a algidez” (BRANDÃO, 2006, p. 142). Ainda mais que “qualquer presença assinal[a] as múltiplas ausências” (BRANDÃO, 2012, p. 162). Daí supõe-se, na errância daquilo que no poema o olhar vê, a porção invisível do visto, suposta no espaço instaurado (“Nem saberei nunca/ onde estive o limite”<sup>89</sup>), ou numa possibilidade dimensional, cujos limites estão repensados, tomados pelo “[...] que não tem tamanho, mas está agora/ engrandecido dentro do novo olhar” (BRANDÃO, 2006, p.

<sup>87</sup> BRANDÃO, 2006, p. 177.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p. 334. No poema “Canto das imagens”: “E de repente, nos olhos do poeta/ cada coisa reproduziu a imagem/ inumeradamente” (p. 558)

<sup>89</sup> Idem, *ibidem*, p. 270.

718). Tal grandeza borra contornos, amplia poros, rompe a presença de um assimilável imediato, a ponto de, às vezes, “não haver as formas, o visível” (BRANDÃO, 2006, p. 118). A matéria poética “Resume em si o tamanho e o conflito/ das partes no limite ilimitadas” (BRANDÃO, 2006, p. 25). A visão, nesse abrir-se, revela o estabelecimento de uma *invisão* constituinte:

A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do Ser [...]. Qualquer coisa visual, por mais individualizada que seja, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência<sup>90</sup> do Ser. Isso quer dizer, finalmente, que o próprio do visível é ter um forro invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42-43)

A visão só poderia acionar um pensamento interrogativo que ecoa no invisível, armadura de um sensível cuja marca é distância e ausência (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 15-105). Não está a serviço de uma positividade essencial. O invisível, aliás,

[...] não é contraditório do visível; o visível possui, ele próprio, uma membrura de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele [...], não se pode vê-lo aí, e todo o esforço para aí vê-lo o faz desaparecer, mas ele está na linha do visível, é a sua pátria virtual, inscreve-se nele (em filigrana). (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200)

O que o olho do poema vê tem sido chamado aqui de imagem, o que supõe, como se acolhe a partir da noção merleau-pontyana de invisível, não um contrário, mas um não-visto impregnado no que se mostra. No visto, algo sempre permanece escondido, num avesso imostrável, principalmente nessa poética em que o ver é mais amplo e complexo. A palavra que mostra, ou que vê, dá no poema a imagem em sua dimensão estendida, e aqui as letras são cegas – nem sempre se vê além de “[...] reflexos tão nítidos como as trevas/ dentro das imagens” (BRANDÃO, 2006, p. 219); em *Cenas Vivas* (2000), a voz poemática reconhece: “Hoje ou agora, os meus olhos/ são somente como o tacto: apalpa” (BRANDÃO, 2006, p.

<sup>90</sup> Termo que, em botânica, refere-se à abertura de um órgão qualquer em estágio maduro. Para o filósofo francês, a abertura designa o transcendental do corpo para si mesmo e para um mundo sensível e visível, o que não elimina o corpo interior invisível, ou seja, sua essência carnal (Cf. MERLEAU-PONTY, 2012, p. 15-105; 200; 232).

632). O ver é o ver do poema, por um “[...] olhar,/ que é tão ou mais volátil do que a voz” (BRANDÃO, 2006, p. 157).

O termo “imagem”, além disso, “[...] é um tanto enganoso, porque sugere o visual, e nem todas as imagens são deste tipo” (EAGLETON, 2007, 173)<sup>91</sup>. A inflexão abstrata de certas imagens em *Obra Breve* ganha elementos que remetem a símiles de difícil visualização: “o tamanho deste vento é um triângulo na água”; “A terra preta e inconsistente do/ interior de uma pedra/ está a rolar”; “um s/ er<sup>92</sup> mais negro do que/ o frio”; “as patas dos roedores repelentes/ que são letras”; “um coro que/ respira como as árvores” – imagens de imagens cujo nome não se resume, porque oscilam “num intervalo entre o concreto e o abstrato” (BRANDÃO, 2006, p. 684), como se o ser inscrito, nessa sísica, esperasse “Ter surpresa e terror/ e ontologicamente transformá-los um dia/ numa erna visão, essência do verso” (BRANDÃO, 2006, p. 536). Na errância do engano, ou seja, da não fixação tácita, o horizonte que se afasta atrai “a gota d’água [que] há-de ser negada/ em metáforas sucessivas várias/ que pouco a pouco levam ao Oculto<sup>93</sup>” (BRANDÃO, 2006, p. 571), para que aí “[...] seja mantido um signo trazido pela obscuridade” (BLANCHOT, 2011b, p. 77). Esse signo pode, no deslocamento – e ao afastar, levar, trazer –, ser atravessado<sup>94</sup> pelo indizível poético:

A visão, portanto (talvez), mas sempre tendo em *vista* um movimento, associada a um movimento: como se se tratasse de ir rumo ao chamado desses olhos que veem para lá do que há para ver: *olhos cegos para o mundo, olhos que a palavra submerge até a cegueira* e que fitam (ou têm seu lugar) *na série de fendas do morrer*. (BLANCHOT, 2011, p. 79)

O movimento, o gesto pode, por isso e além disso, convocar subsídios de outras fontes, gerar atritos cujos efeitos se agregam às imagens nessa materialidade, como os ruídos, as

<sup>91</sup> *El término “imagen” en cierto modo es engañoso, pues sugiere lo visual, y no toda la imáginería es de este tipo.* Tradução nossa.

<sup>92</sup> A fissão do ser emerge em vários gestos, como até no mais óbvio escandir de um abrupto *enjambment*.

<sup>93</sup> Oculto, aqui, não ganha contornos míticos ou esotéricos, como se tem percebido nas leituras empreendidas até agora. Como se intui, esse Oculto (embora grafado com maiúscula) remete mais à face invisível, como em Merleau-Ponty (2012).

<sup>94</sup> Desde o fato de que “signo é um conjunto aberto de incisões, marcas da perda inocência” (NASCIMENTO, 2008, p. 89).

sonoridades mais diversas, porque “Tudo/ tem som e une/ o movimento/ o seu tempo a seu canto” e, assim, “Também as imagens são sonoras” (BRANDÃO, 2006, p. 61; 165). Incluem-se aí os inaudíveis “Sons inversos/ presos a outros objectos/ sem forma nem som” (BRANDÃO, 2006, p. 505). Como na floração que dura invisível, nas filigranas do poema:

## NO CHÃO DOS OLHOS

O silêncio procede da terra enxuta, ei-lo a  
ver detida a floração no mês  
[...]  
lembrando as ocultas  
tempestades que molharam de ruídos os mundos  
calmos e profundos [...]

Não sobe a floração nem de si mesma,  
ei-la invisível  
durar ao longo da estação  
e nós somente ouvimos: as quedas  
de bâtegas contínuas  
no ramo estéril, no seu pássaro, depois  
no chão dos olhos.

(BRANDÃO, 2006, p. 81)

Quando se admite ou se percebe uma “membrura de invisível”<sup>95</sup> nos grafismos, os sons e o silêncio integram-se às imagens de modo menos convencional: o silêncio *vê*, a memória faz emergir o *ruído de certas imagens* na distância, numa duração (a terra de agora está enxuta; o que floresce vem nas reminiscências, mas em forma de som: o que molha é o ruído). O movimento prolongado além da floração (que também é tempo durante o qual algo floresce) vibra invisível. Como, entretanto, o gesto de florir estende-se além do primeiro *abrir-se* rumo à flor? Em camadas de sonoridades concretas e abstratas que caem no chão da imagem (o poema?), deslocam-se nele. A floração é o que no olho do poema emerge, mas não apenas como o visível, metáfora óptica. E “nós” (o eu inscrito, o eu leitor, o eu suposto, o eu não evidente no paroxismo da escrita), portanto, somente a ouvimos.

<sup>95</sup> MERLEAU-PONTY, 2012, p. 200.

Os cortes nos *planos dos sensíveis ópticos* (a terra cessou de estar molhada, a floração deteve-se, a imagem *não vê* de modo direto: ouve), isto é, nas camadas de sugestões experienciais dos *visibilia* da escrita, expõem a busca por uma outra via, mais complexa e aberta, de entrar na densa zona de “flutuação no limiar/ da percepção”<sup>96</sup>, e convoca metáforas invisíveis e sigilosas (como “ocultas tempestades”) ao espaço do poema, “[...] à espera de um olhar mais amplo” (BLANCHOT, 2011b, p. 77). Os ruídos molham os novos mundos, afinal, caem na imagem, deságuam nela. Dizem o olhar. A floração *que já não está* sonoriza-se.

Há, portanto, imagens que veem como cegos veem, nessa poética, as “linhas gráficas virtuais/ para as palavras/ que pela voz eram cantadas” (BRANDÃO, 2006, p. 502). Veem a “imagem auditiva” porque “Também as imagens são sonoras” (BRANDÃO, 2006, p. 324; 165).

Certamente porque, além do mais, o *efeito poético* vem da oscilação pendular entre a voz do poema (som, ritmo, entonações, timbre, movimento) e a imagem, as excitações da memória, os impulsos virtuais (Cf. VALÉRY, 2007, p. 205). Veja-se, a seguir, qual a relação imagem↔som em *Obra Breve*<sup>97</sup>, além do redivivo lugar dos sons aí, mesmo que se saiba, como relembra Rosmarie Waldrop: “O som na poesia não é uma simples matéria fonética. Ele não pode ser separado da dimensão semântica” (*apud* LIMA, 2012, p. 192).

## 4.2 SONS, SONARES

Numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, em maio de 1961, Fiamma declarava:

O que na criação poética me interessa é realizar uma ‘forma’ verbal, que possua qualidade estética específica, isto é, poética. Mais particularmente: a forma verbal dominante na minha poesia é do tipo semântico e apenas subsidiariamente me preocupa a fonética ou a rítmica. (BRANDÃO, 1961, p. 14)

<sup>96</sup> BRANDÃO, 2006, p. 168.

<sup>97</sup> O propósito, nesta Parte, é acompanhar um possível trajeto até o indizível na poesia de Fiamma; portanto, longe de ser um estudo exaustivo do som nessa escrita, busca-se num exemplário de viés panorâmico a rede dos grafismos acústicos mais evidentes e mais significativos para o estudo proposto.

A autora vivia, àquela época, a fase dos *Morfismos*, marcada “[...] pela busca de um poema com depuramento formal e rigor com relação à necessidade de colocar a palavra em evidência”, compondo tensões semânticas que beiravam “metáforas e imagens surrealistas [...] com o objetivo de articular a imagem, quase sempre de natureza crítica ou metalinguística” (DANTAS, 2010, s/p). Entende-se, nesse contexto, a subsidiária atenção ao estrato sonoro de sua escrita. Pelo menos no dizer da autora. Mas o que dizem os poemas?

Do primeiro deles, apenas um trecho:

Água significa ave

se

a sílaba é uma pedra álgida  
sobre o equilíbrio dos olhos

se

(BRANDÃO, 2006, p. 15)<sup>98</sup>

“Grafia 1”, de impetuosa força imagética e paralelismos, não busca aqueles recursos mais tradicionais da sonoridade (rimas externas, aliterações); o momento no texto é de uma experiência única, em que, nessa singularidade, “a palavra principia”<sup>99</sup>. Para melhor traçar e tensionar linhas entre imagens e formas na construção textual, o poema adensa “o elo semântico-sintático entre as proposições” num primeiro e relevante gesto: o de prolongá-lo

[...] em eco instaurador da textualização da palavra na palavra, por meio da repetição fônica Si: si-gnifica, se, si-laba. Um texto que rigorosamente se diz tese revolucionária contra os significados fixos deve ser lido como tal, no interior de uma *pedra sonora*. Isto é: o texto existe no interior da sua própria imanência através do eco significante entre os sons expressivos. Por isso, é importante enfatizar todos os níveis (sintático, semântico e fônico) que concorrem para a gênese da harmonia. (SILVEIRA, 2007, p. 59-60)

<sup>98</sup> Grifos acrescentados para esta leitura.

<sup>99</sup> Maria Fernanda A. P. de Souza aproxima a experiência do poeta à do filósofo, sobretudo os da fenomenologia; para ela, “O instante a ser experimentado e descrito pelo filósofo é também exatamente aquele em que *a sílaba é uma pedra álgida/ sobre o equilíbrio dos olhos*. É justamente essa algidez que ele busca, a própria experiência do desconhecido, ainda não vislumbrado fenômeno da realidade [...]” (SOUZA, 1992, p. 19).

Contra as sonoridades óbvias ou fáceis como adereço. A pedra é fria e dolorosa (“álgida”), vibra também no “equilíbrio dos olhos”. O ouvido acionado precisa captar as frequências acústicas mais sutis, como a que vai se abrindo com /a/, sendo atritada pelos sibilantes em /s/ e tensionada pelos picos em /i/. Porque a tensão é a marca desse primeiro poema, aparentemente brando em seu inicial “Água significa ave”: a síncope brusca (mais discreta nos oclusivos /g/ e /c/) e destacada num *se* (embora *conjunção*) promove uma interrupção do fluxo fonossemântico para retornar apenas como eco no terceiro verso; mas aí, ao invés de enfraquecer como estrato fônico, ele se adensa com o acréscimo de outros elementos (/dr/, /br/) que tensionam a pronúncia silábica como hipótese do equilíbrio – a harmonia será sempre uma violência. A “pedra sonora” da sílaba cai como cisco no “equilíbrio dos olhos”, injetando-lhe o sangue dos sentidos, ainda mais porque repercute.

Trata-se de uma primeira amostra de que, mesmo em seu livro inicial, a gênese dessa poética já se mostra decisivamente marcada pelo vínculo de sons e imagens:

Por detrás do sono  
caligrafia do poema

O *substantivo audível*  
como de cada vez um óvulo

(BRANDÃO, 2006, p. 21-22)<sup>100</sup>

O que cai no espaço fértil do poema, audível “de cada vez” (no “rio demorado”<sup>101</sup> do tempo), como estalactite a gerar sentidos possíveis e também delicados (no gotejar sonoro, quase inaudível). A caligrafia do poema não está apenas na superfície do texto, mas no que se gesta “por detrás do sono” (estado funcional periódico) e é sempre possibilidade de irrupção.

Vinte e oito anos depois, Fiama escreverá o seguinte poema em *Três Rostos* (1989):

<sup>100</sup> Grifo acrescentado para esta leitura.

<sup>101</sup> BRANDÃO, 2006, p. 15.

### BERESHIT BARA

Sons, rodeai-me. Percuti  
 À flor da fronte tensa. Na testa,  
 como um címbalo. Tal como batia  
 no crânio jovem o aulido  
 dos cães todas as noites  
 presos do terror de me guardarem.  
 Depois, por minha esperança,  
 na madrugada galos principiêm.

(BRANDÃO, 2006, p. 512)

O título é parte uma transliteração do hebraico *הָאָרֶץ וְאֵת הַשָּׁמַיִם אֵת אֱלֹהִים בְּרָא בְּרֵאשִׁית*, cuja origem é o Livro do Gênesis, do Antigo Testamento da Bíblia Cristã. O trecho completo transliterado é *Bereshit bara Elohim et hashamaim veet haarets*, Gênesis 1:1. “No princípio criou Deus o céu e a terra”. Fiana intitula seu poema com o segmento “No princípio criou”.

O poema pode ser lido como súpula da criação poética. E o primeiro verso é uma espécie de *Fiat lux* (Faça-se a luz), mas aqui o que se invoca é o som: “Sons, rodeai-me. Percuti”. A testa, a parte frontal superior da cabeça (onde estaria o *terceiro olho* criador), tensiona-se e tudo repercute, sonoriza pelas batidas de um címbalo (instrumento musical de percussão) ou pelo aulido (uivo, grito agônico e triste) na noite da criação. Por fim, galos anunciarão, espera-se, a manhã, o começo, a luz. Trata-se de uma gênese acústica; os sons em translação em torno da voz que cria, na noite da criação (como já havia “ocorrido” em outro poema, “A luz e a treva que mostram o prodígio”<sup>102</sup>); mas aqui não há nascimento no silêncio, a não ser num silêncio que não seja mudez). O som como o sopro da criação<sup>103</sup>.

E em *Três Livros - Setembros* (1989), um outro poema bastante emblemático:

<sup>102</sup> BRANDÃO, 2006, p. 404. Insinua-se aqui um *originar* mais próximo de fenômenos como Big-bang do que do criacionismo da mitologia cristã.

<sup>103</sup> Não se pretende, apesar da intertextualidade verificada em “Bereshit bara”, destacar ou defender que Fiana conceba o ato criador como um Deus cristão, levando algum nível de sagrado poético ao patamar de sagrado teológico, como dos poetas diz um certo autor que se esmera em sublinhar a arrogância divina em suas leituras implicadas (CAVALCANTI, 2012, p. 73-77). Em “Laser-mania”, lê-se: “Pergunto se dizer é isto e o ver/ bo. Também genesiacamente/ o ser dito. Nenhum verso suportará/ pois senão uma poética terrena” (BRANDÃO, 2006, p. 426). Admitem-se, porém, as contradições típicas ao poema.



### O SOPRO

Os meus poemas reunidos no seu todo  
são o meu som. O meu sopro  
está neles, não está a boca que os soou.  
Fazer os poemas, através da vida,  
é pegar em meus gritos emudecidos  
para que fiquem, melódicos, em papéis.

(BRANDÃO, 2006, p. 550)

A poeta considera o conjunto de seus textos como um objeto sonoro, potente irradiador acústico. Chama-o de *som*, singularmente. Ao dizer do sopro (da materialidade sonora) e não da boca (metonímia de uma vigência externa à escrita), chama o leitor para dentro do texto, em que os “gritos emudecidos” na/pela caligrafia no papel se tornem melódicos, tornem-se poemas<sup>104</sup>.

No todo, diz a poeta, os poemas se tornam som. Obviamente, cada um contribui com determinado timbre, determinada modulação, com respirações diversas e constructos que demandam diferentes caminhos para sua percepção melódica. As referências ao sopro, todavia, que neles está, sucedem-se desde os primeiros textos, como se viu.

Pode-se estabelecer a secular analogia sopro/vento, principalmente porque *soprar* é impelir o ar com a boca, mover correntes de ar através dos canais do pulmão à boca; e *ventar*, pôr o ar em movimento, soprar com força o vento. Soprar também é, por extensão, dizer em voz baixa, às escondidas; o ar impellido para essa baixa frequência vocal é brando, contido. O sopro pela boca humana é, em certa medida, a produção de um vento artificial leve. A passagem de ar pelas cordas vocais humanas, seu deslocamento aí combinado com vibrações de órgãos e ressonâncias nas cavidades específicas, gera sonoridades e participa da voz, ou da emissão de sinais sonoros vocalizados em geral.

<sup>104</sup> Em 1988, ao traduzir *Os Hinos à Noite*, de Novalis, Fiana destacará no prefácio serem aqueles poemas “[...] uma continuidade belamente ritmada e de intenso efeito de fonemas e de acentos” (NOVALIS, 1998, p. 12).

Daí não ser forçado aproximar vento e sopro de som, principalmente em poemas. Em “Bestiário”, de *Barcas Novas* (1967), lê-se:

### **CAMALEÃO**

Também pode o vento  
servir de alimento

Este animal fraco  
não escolhe seu prato [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 44)

O animal conhecido pela capacidade de adaptação e de subtração de elementos “cromoimagéticos” da natureza aqui alimenta-se de vento, como se precisasse de muito pouco para sobreviver. Na escrita, pode o vento que sonoriza alimentar o poema? O poema não sobrevive apenas de sonoridade, dos ventos que vibram a acústica das palavras, mas o poeta pode ser comparado ao camaleão da escrita por sua capacidade de transformar, compor, atualizar a linguagem, vertê-la linguagem poética.

Para a poeta, há grande ligação entre

### **A VIDA E O OUVIDO**

Ouvimos  
o canto agudo  
que assimila  
o tráfego a vida  
os assemelha

Tudo  
tem som e une  
o movimento  
o seu tempo a seu canto

[...]  
E irrompe em ambos  
o possível  
e o retorno  
E tudo  
dissemina  
o modo exíguo  
por que se vive e ouve

(BRANDÃO, 2006, p. 61),

mesmo que seja parco o modo pelo qual se vive e ouve. O canto, no poema, também é a união de movimento e sons (agudos ou graves), de ecos (“o retorno”) e tempos, que, entretanto, se esvaem, ou cedem lugar para. A similitude entre os sons da natureza, do real fora do poema, tendo frequências e timbres de todas as amplitudes, e os sons no poema se dá no canto da escrita, que os propaga, difunde, assimila como pode. O modo exíguo considera inclusive todo e qualquer som que há em *tudo*, mesmo quando seja um sutil zumbido, como o provocado pelos sons nasais dos quatro versos da segunda estrofe. O modo exíguo inclui as emissões de curtas ondas acústicas e, por exemplo, a escala microscópica sonora em cujos intervalos vibram espectros de difícil percepção auditiva humana<sup>105</sup>. Nesse sentido, exígua será, por fim, a obra, que sendo *breve* nem por isso será pouco intensa, pois que congrega som, tempo, movimento, intensidades. A obra elabora seu sopro de vida.

No parque entre os parênteses do poema germinam linhas, gestos, tempos, mas principalmente sonoridades trazidas pelo sopro de várias fontes emissoras; num soar da passagem:

## 2ª (O PARQUE)

Os cães  
das casas oiço-os, as aves cegas.

Casa cidade parte  
onde o pássaro  
esconde os ovos goros, o efêmero instinto  
eu penso em linhas de árvores.

Ossos – oiço-os –  
latem. [...]  
A pedra há-de durar ou desfazer-se.  
Roga-se a morte.

Ovo enganado, ave – eu penso o parque. Onde escutar  
a erva soará  
e a folha acaba.

<sup>105</sup> Ver mais detalhes sobre escalas sonoras de variações temporais acústicas em *Introdução à física e psicofísica da música*. O autor destaca, aliás, a existência de sons cuja frequência afeta imperceptivelmente o corpo humano, tanto na escala microscópica (abaixo de 16Hz) quanto na macroscópica (acima de 20.000 Hz) aproximadamente (ROEDERER, 2002, p. 24).

A cerca: assim  
o parque nasce. As suas pedras rangem:  
colhem restolho:  
passos, passos batem.

Tudo se perde, oiço.  
Há um sopro duro, é a lira,  
e passa  
no silêncio. Crescem decrescem  
fetos pó cidade  
– oiço entoar.

(BRANDÃO, 2006, p. 97-98)

O verbo *ouvir* aparece quatro vezes, flexionado na primeira pessoa, e ainda *escutar*; outros como *ranger*, *latir*, *rogar*, *soar*, *bater* e *entoar* sugerem ruídos, estímulos acústicos. O parque se dá como área “onde escutar” as transformações, as passagens. Os sons dão voz aos elementos que se renovam, aos ciclos; a morte nos ossos, nos ovos goros, na pedra que será pó, na folha que acaba, em tudo que se perde para um novo parque nascer. As imagens surgem, mas o sentido da visão não se descreve diretamente; aqui a percepção se vale do ouvir, não do ver – é interessante notar que as aves são cegas. “Eu penso em linhas [...] eu penso o parque”: o olhar está no pensamento que sugere formas e nuances (“aquele olhar/ que somente delineia formas”<sup>106</sup>), com o auxílio fundamental dos sons. O sujeito inscrito colhe os “gritos” e os passa ao papel. O poema entoa seu canto.

Aqui o sopro predominante é duro: cães latem, pedras rangem, passos percutem. Apesar dos sibilantes que prolongam o fino som agudo na primeira estrofe, dos jogos “ossos/oiço-os”, “ovo/ave” que compõem acordes mais suaves, a dureza da lira sobressai na “cacofonia geral” do parque poemático. A erva que soará provavelmente terá som mais próximo de uma ideia de silêncio do que de som (e mesmo o sopro duro “passa no silêncio”). Já se disse que ambos não se opõem; e talvez o silêncio puro nem exista, como será discutido adiante.

---

<sup>106</sup> BRANDÃO, 2006, p. 673.

Dispersão e passagem para um ser inscrito que surge entre paisagens e vozes descontínuas da escrita poética num meio constantemente questionado, cuja temporalidade se rompe, circula, reinicia-se, perde-se, intui, erra, espraia-se: “o ser que assim se originaliza [...] permanece não apenas a oscilar, atualizando-se, mas também a germinar, disseminando-se” (MARQUES, 2011, p. 52).

Ainda em *(Este) Rosto* (1970), onde também se leu o poema anterior, a paisagem irrompe entre sons das germinações, perdas e passagens:

#### 5ª (O SINO)

Perde-se o verão, já crescem  
à beira de ervas muros  
ciprestes as faixas verdes  
secas os abetos.

Pelas paisagens entra-se na fala:  
nomeio os pastos térreos  
[...]  
Antes do tempo perde-se esse tempo  
– o pensamento vive<sup>107</sup>  
que o destrói – secam os fenos  
o sino irrompe (tange o seu fim  
o tempo a realidade).

(BRANDÃO, 2006, p. 100)

“Entra-se na fala”, na voz do poema. Na passagem de uma estação a outra, no intervalo entre fases, entre pensar e nomear, quando o tanger impetuoso do sino vibra o poema, toca sua materialidade com o som, cuja origem pode ser uma anterioridade poética temporal inscrita no texto (“Antes do tempo” da paisagem imediata). *Tanger* é tocar as cordas de instrumentos musicais, açoitar, fustigar; e ainda atingir, encostar, apalpar (como na tangente matemática, em que uma reta toca uma curva em um único ponto). O irromper do sino é o som originário, que nasce com a palavra, cujo soar poemático pode atingir pontualmente a realidade experienciada no texto, o tempo, mas entra na orquestração geral do poema pela fala, pela escrita. Das imagens (“paisagens”) à fala (o nomear do poema). Isso quer dizer que é um som,

<sup>107</sup> A construção “o pensamento vive que o destrói”, destacada pelos travessões, parece estranha segundo a leitura que aqui se faz; pode ser um erro de digitação. É mais coerente ao poema “o pensamento vivo”.

como se tem visto, especial, modificado, numa versão sonora nem sempre e imediatamente materializada por recursos fonéticos textuais.

O som das pequenas coisas, em seus movimentos de crescer, secar, nascer, morrer, percorre ou acompanha um certo discurso silencioso, vindo também do “pensamento vivo” que destrói o tempo e a realidade anteriores à palavra; mas um objeto sonoro, por assim dizer, assinala o momento em que tudo se abala e se transforma. Diz-se que

A hora da poesia é, pois, em que a realidade aparece sem a firmeza que lhe atribuímos todo o tempo, de um modo capaz de fazer vir à tona o fundamento em que se sustenta a sua claridade tão soberana: a linguagem. [...] o retorno à origem das coisas, ao instante do seu nascimento, instante que tem a natureza da palavra. (SOUZA, 1992, p. 10)

O sino do poema irrompe, tange o fim – mas assinala o início do que na escrita poética será vertido poema. Muito disso estende-se até o indizível; mas é curioso que justamente um elemento acústico (sino) possa estar na origem desse percurso.

Um interessante diálogo se dá entre um texto de Fíama e um de Walt Whitman (1819-1892). Nele não se destacam explicitamente partículas fonéticas que componham uma harmonia primeira à leitura, mas o tema é certamente ilustrativo do que se vem discutindo. O da portuguesa anuncia um recorte já no título:

#### INÍCIO DE “VOCALISMO” DE WALT WHITMAN

O vocalismo, o tempo (musical), concentração  
propósito e a potência (divina)  
de dizer; são as palavras;  
(acaso) teus pulmões estão densos, teus  
lábios da extensa provação? dessa  
prática vigorosa?  
Moves-te nestes terrenos vastos sendo  
o teu modo vasto como o deles?  
Alcançaste humildemente<sup>108</sup> o termo:

<sup>108</sup> Quanto a uma possível humildade na poesia de Whitman, veja-se, por contrária, a interessante argumentação de Irene Ramalho Santos em *Poetas do Atlântico*, num capítulo dedicado à arrogância poética do autor referido, além de F. Pessoa e de E. Dickinson (SANTOS, 2007, p. 147-190).

dizer divino, (potência)  
das palavras?

(BRANDÃO, 2006, p. 106)

Ao retirar as aspas de *vocalismo* no primeiro verso e o marcá-lo com um artigo, o poema coloca o termo entre os outros, no sentido de buscar dele o sentido geral, originado em *voz*, estendido à musicalidade e à potência do dizer: “são as palavras”. Mas põe entre parênteses, como num outro tom de pronúncia e frequência, como a desacelerar a ânsia do discurso com adensamentos e vieses: “são as palavras” em “práticas vigorosas” e intensidades do dizer. Dirige-se a um *tu*, provavelmente o Whitman evocado, “vasto” poeta nos amplos “terrenos” das palavras, dos pulmões, dos lábios, e no alcance de seu “dizer divino” porque potente.

O texto do poeta norte-americano, de *Folhas de relva*, a que Fiana se refere é:

#### VOCALISMO

Que há comigo que me faz estremecer assim  
ao ouvir vozes?  
Seguramente quem quer que fale comigo  
com a voz certa, seguirei com ele ou ela,  
como a água segue a lua, silenciosamente,  
a passos fluidos, por toda parte ao redor do globo.

Tudo espera vozes certas.  
Onde está o órgão perfeito e treinado?  
Onde está a alma desenvolvida?  
Pois vejo em cada palavra então pronunciada  
novos sons, mais doces, impossíveis  
em outras condições.  
Vejo os cérebros e lábios fechados, têmperas e tímpanos  
intocados,  
até chegar a pessoa que tenha o dom de tocar e abrir,  
até chegar a pessoa que tenha o dom de levar adiante  
o que jaz dormitando sempre prestes  
em todas as palavras.

(WHITMAN, 1964, p. 86)

O “início” delimitado por Fiana seriam os dois primeiros versos? A primeira estrofe? Talvez não interesse tão matematicamente ao que se pretende aqui: sublinhar o que no segundo texto se evoca no primeiro – certo estatuto da voz, da musicalidade temporal, do vigor em dizê-las, ou em acalentá-las (“teus pulmões estão densos?”). A “extensa provação” é dizer ou ter a

tremenda consciência de sua vastidão? O poema de Fiamma se dá em perguntas; três, complementares. Embora exalte o vocalismo, a resposta, de fato, fica por ser dada. Talvez porque no poema de Whitman o eu inscrito se espante e também se questione: haverá a voz certa? Tudo, incluindo o poema, espera por essa voz potencial sem precedentes, capaz, porém, de atrair para um movimento “como a água segue a lua, *silenciosamente*”<sup>109</sup>, sem forma definida (“a passos fluidos”). No delírio de ouvir o “órgão perfeito e treinado”, o sujeito poético vê “novos sons, impossíveis/ em outras condições”. Sem essa voz potente, cérebros e lábios estão fechados: não há deslocamento.

Mas onde se dão as condições para “o dom de tocar e abrir”, o dom de “levar adiante” o que “jaz” letárgico e iminente nas palavras? Num gesto futuro<sup>110</sup>. Espera-se um *quem* que dê prosseguimento ao que apenas está sugerido no mais insuspeito de toda palavra. Se o dizer pleno das palavras é divino, só o é no sentido de estar *irrevelado*, ou de projetar-se numa promessa. Mas não porque espere a redenção, no sentido teológico, pois o sentido pleno se dá na ausência. E por mais que seja, de vários modos, uma *busca*, escrever o poema é justamente *não encontrar*, não cair numa eternidade em que a errância e a inquietude cessem. O poema sonha com aquele que *toque e abra*, com “novos sons” as palavras que levem sempre adiante. O poema também “espera por vozes certas” que permitam o deslocamento, o prosseguimento.

A memória mixa fluxos de sons, como se o crânio fosse uma caixa sonora em que o cérebro guardasse “o sopro” cortante da lira que resgata, ou dá a ouvir nessa nova “roupagem”, os cantos da cidade e da paisagem pastoril, que comparecem ao poema – esse “campo de liras”:

---

<sup>109</sup> Grifo acrescido. O silêncio ronda, constitui aquele que se deixa atrair pela voz.

<sup>110</sup> Octavio Paz diz que a realidade poética de Whitman é criação pura porque está num futuro, e é “Sonho dentro de um sonho [...]”. Whitman nunca teve consciência de que sonhava [...], a realidade que cantou não era algo dado, e sim uma substância atravessada de lado a lado pelo futuro” (PAZ, 2012, p. 308).



### CERTA CIDADE

Lembrava que o volume desses sons, a ferida que faziam nas paredes  
(parietal) do cérebro e nas cortinas corridas  
de janelas (ouvi (ranger) o leito filial de mallarmé),  
que a lira é um estilete com que a memória guarda o sopro  
contra a nuca dos alísios (ventos),  
[...] campo de liras – a música dos ventos  
pelas hastes da terra arborizada (campo ou cidade). Lembrava a cidadela,  
as ruas exteriores em que essa terra refracta os próprios sons  
– vozes, tanger –, as nucas expostas; e o mistério entrevisto  
de uma gaze (ou musselina) entretecida  
entre edifícios vivos (certa cidade) e um espaço percorrido  
(o quarto) pelo sangue.

(BRANDÃO, 2006, p. 112)

“Vozes, tanger” pronunciam o “mistério entrevisto” em volumosos sons que se entrecem como “uma gaze (ou musselina)” no espaço natural ou civilizado que o poema reedita. A memória se abre como ferida, se “a lira é um estilete”. E “guarda o sopro” capaz de, como o sangue “vertido como metáfora”<sup>111</sup>, de acionar as palavras, mesmo num composto que refracta o obscuro, como o poema. O sujeito inscrito sugere certa filiação à figura canônica de Mallarmé e sua escrita da sugestão e da alta musicalidade, experimentações às vezes obscuras. Relembre-se, a propósito, que o poema “A tarde de um fauno”<sup>112</sup> influenciou o músico Claude Debussy a compor a peça *Prélude à l’après-midi d’un faune*, certamente porque continha sementes de abstração sonoras ou sugestões traduzíveis em notas musicais. Chamada de “linguagem de risco” porque aberta a uma liberdade sem precedentes em sua época, sua escrita emana fugacidade e mistério semânticos, acentuando nela nuances de obscuridade associada, por muitos críticos, “[...] à ênfase dada pelo poeta às qualidades musicais da linguagem. Assim, [relacionam] sua dificuldade com uma aspiração de comunicação para além da razão” (KEMPINSKA, 2008, p. 36). Ou ainda porque sua linguagem poética

[...] abdica radicalmente de todos os clichês, tornando-se com isso muito solitária [...], arriscando o desaparecimento de seu próprio sentido. Numa palavra, a linguagem poética de Mallarmé reivindica sua liberdade através do risco de sua

<sup>111</sup> BRANDÃO, 2006, p. 107.

<sup>112</sup> *L’après-midi d’un faune* (1865-1875); também traduzido como “A sesta de um fauno”. O poema descreve as sensuais experiências de um fauno que acaba de acordar após a sesta e descreve, em tom onírico, seus encontros com ninfas. Texto pleno de sonoridades e sugestões imagéticas, de verve simbolista.

própria desapareição enquanto linguagem como meio de comunicação.  
(KEMPINSKA, 2008, p. 22)

Além disso, sua sintaxe ampla em imprecisões líricas ou reformulações radicais, como as que levaram ao emblemático “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (1897), depositam na dificuldade de sua interpretação um débito de grande silêncio que gira em torno, ou no centro, de suas ilhas semânticas – apesar de toda a elaboração musical de sua escrita, dir-se-ia, mas é justamente devido à volumosa estrutura sonora presente nela que se pode esperar o componente indissociável da música aí, o silêncio. Assim, vários estudos

[...] ainda que em âmbitos distintos, elaboram em relação à poesia de Mallarmé um conceito de silêncio estritamente ligado a uma leitura de sua obra enquanto expressão de um idealismo poético. O silêncio remete aqui à necessidade da negação da realidade e essa negação aparece como condição para se atingir um ideal. Em consequência dessa negação, a poesia encaminha-se inevitavelmente para o hermetismo e, com isso, coloca seu leitor numa situação por vezes problemática.  
(KEMPINSKA, 2008, p. 25)

Fiama, leitora também dessa tradição moderna, muitas vezes se deu, na criação do sujeito poemático, a experiência de provar o abismo da escrita (“a pluma poética/ recorta um precipício”<sup>113</sup>), a “natureza paralela” e enigmática da linguagem, de muitas vezes “Não saber quem/ é o sujeito” (BRANDÃO, 2006, p. 341) e, mesmo assim, reinventar-se: “Contor-/ no o meu discurso subtilmente. Não quero/ reconhecer nada nem possuir. Entrego-me” (BRANDÃO, 2006, p. 365). Talvez sirva aqui o que Alain Badiou disse sobre poemas do próprio Mallarmé: “O poema pede que se entre em sua operação, e o enigma é pedido em si. [...] Quanto ao enigma da superfície do poema, ele deveria, de preferência, seduzir nosso desejo de entrar nas operações do poema” (BADIOU, 2002, p. 44-46).

Entrar na operação da máquina poética, como em “Certa cidade” assombrada por sons, ventos da memória que reconstroem a cidade, como se o poema reverberasse, num amálgama, a

---

<sup>113</sup> BRANDÃO, 2006, p. 401.

### PROSÓDIA DO TEXTO E MÚSICA

Nada há que pese menos do  
que o som mesmo visual.  
[...] Teclas de nácar e as escalas  
percorridas ao longo dos poe<sup>114</sup>  
mas. [...]  
Nenhuma perda é

tão lenta como a dos sons.

(BRANDÃO, 2006, p. 400)

Se a abstração de imagens sonoras (“som mesmo visual”), a ruína, a perda e os gestos de nomeação, instauradores de uma ausência, surgem, nessa poética, como possíveis morfoses do silêncio, conforme se vai percebendo, a lenta perda dos sons assinala, por sua vez, um trajeto em que os volumes dos sons se infiltram do mesmo silêncio geral, aproximando (ou contribuindo com) sua frequência e sua altura, por assim dizer, da zona do indizível. Ou de uma sua paradoxal possibilidade:

### CANTO: SECURA

Estes cantos (sedimentos) de uma terra  
onde se passa em cada dia em campos  
de erva jazente – segura, os seus jazigos – por folhas  
de pomares (revi a apicultura), [...]  
no panorama escrito; nomes  
(latinos) de aves que emergiram da poalha das fontes  
(cerebrais) onde persistem. Expandem-se (da sílaba)  
os sons com que percute o bico, os trinos,  
a ave; a terra é um chão estático  
de árvores, floração; as ruas estão silentes  
(silhuetas), da cidade: lajes, a fonte.

(BRANDÃO, 2006, p. 119)

A aridez também é a do canto? A severidade, a rispidez? O que é seco também é sequioso, sedento, em estado de espera<sup>115</sup>. Numa poética de fluxos e impermanências sempre “[...] há espera, mas nessa espera há nascimento, autopoiese, pregnância” (HELLER, 2008, p. 142),

<sup>114</sup> Talvez fosse possível encontrar ecos da poética de Edgar Allan Poe nestes versos. Na produção dramática de Fiamma, em *Teatro-Teatro*, uma das peças se chama “Poe ou o Corvo” (BRANDÃO, 1990, p. 7-38). O poema do autor norte-americano “O corvo” é conhecido, entre outras coisas, por sua musicalidade (com ritmo, rimas internas e jogos fonéticos).

<sup>115</sup> No poema “Domus”, lê-se: “Ouvirei os ruídos (dos) vivos, percurso de mortos, passadas/ horas de afastamento e das visões nítidas”; [...] eu oiço/ em fontanários e harpas o mesmo/ brado: o desejado sítio, ó espera” (BRANDÃO, 2006, p. 129).

pois “esperar significa: deixar-se permanecer no aberto do campo”, diz Heidegger<sup>116</sup>. A sílaba expande-se, abre-se, mesmo na secura de “seus jazigos”. “Estes *cantos*” aproximam-se sonoramente dos “*campos* de erva jazente”, pois o canto da morte ronda o poema, a finitude de “um chão estático” como sinais, na escrita, “de uma impossibilidade que está presente em toda parte [...], esse movimento em direção à sua impossibilidade que é sua condição e fundamento” (BLANCHOT, 2011a, p. 14; 28). Confirmar tal impossibilidade é escrevê-la. O poema escreve-se. Por isso a fonte ao lado das metonímicas “lajes”, ao final.

No “panorama escrito” por nomes que emergem, em camadas de matérias (“sedimentos”) sonoras (trinos, falas interpostas nos parênteses) e imagéticas (o que foi revisto, a sílaba em expansão como um desenvolvimento – “floração” –, as aves como projeções cerebrais, as “silhuetas” dos contornos imprecisos no caminho singular – “ruas silentes” –, o poema como fonte). Os sons que percutem expandem-se da sílaba, até a imagem, ao poema como imagem.

O poema pode ser canto seco (a sílaba também é álgida, “na secura da língua”<sup>117</sup>, “o imaginário arde/ no nervo óptico”<sup>118</sup>, na “impiedosa sombra lírica”<sup>119</sup>, onde se está “perdida e só nessa secura/ com que o poema me rodeou subitamente”<sup>120</sup>, afinal os poetas “expõem-se/ ao sol seco”<sup>121</sup>), porque soa na secura de jazigos enunciados, na “dureza distante do mar, no ouvido, [...] eco de um som (dos sons)” (BRANDÃO, 2006, p. 128), como “a sensação mortal do sujeito que enuncia o poema” (BRANDÃO, 2006, p. 238). O canto pode ser áspero como é árduo o caminho para o ser.

---

<sup>116</sup> HELLER, 2008, p. 76. Em tradução de Alberto Andrés Heller de trechos do *Gelassenheit* (Serenidade): “Esperar, sim, mas nunca esperar; a expectativa prende-se de imediato num representar e em suas representações. [...] No esperar deixamos aquilo por que esperamos em aberto. [...] O próprio aberto é o campo, no qual, aguardando, somos admitidos quando pensamos” (p. 75).

<sup>117</sup> BRANDÃO, 2006, p. 143.

<sup>118</sup> Idem, *ibidem*, p. 151.

<sup>119</sup> Idem, *ibidem*, p. 198.

<sup>120</sup> Idem, *ibidem*, p. 315.

<sup>121</sup> Idem, *ibidem*, p. 533.

Num quase axioma, Rilke diz: “Canto é Ser” (*Gesang ist Dasein*). Para Martin Heidegger, é na poesia que é possível experimentar “uma experiência com a linguagem” (2008a, p. 121). O ser poético requisita para *ser na linguagem*, porque na poesia do poema nada é pronto, acabado, ou definido como algo que *já é*: “O poema é esse movimento em direção ao que não é” (BLANCHOT, 2008a, p. 112). Em *Ser e tempo*, o filósofo alemão afirma: “Ser não é. Ser se dá (*Es gibt*) como o descobridor da presentificação” (HEIDEGGER, 1988, p. 6). Se em “Canto: segura” a morte ameaça tudo que canta, embora os sons se expandam com as sílabas e nomes que emergem das fontes, a travessia e a repetição originária trazem sempre de novo (a última palavra do texto é “fontes”) o ser da linguagem ao campo do poema. O poema é um recomeço.

Nesse sentido, nomear as aves, fazê-las emergir no panorama dessa escrita é nomear o sagrado poético, naquele sentido descrito por Martin Heidegger em *Arte y poesia*:

[...] dar nome ao sagrado não consiste meramente em designar algo já conhecido, uma vez que é somente quando o poeta pronuncia a palavra significativa e dá nome, assim, pela primeira vez, ao ser [ente] naquilo que ele é que esse é reconhecido como ser. A poesia é a instauração do ser pela palavra. (*apud* CAVALCANTI, 2012, p. 78)

Em *Era* (1974), um título destaca elementos de uma sonoridade:

### SONS TÔNICOS E ÁTONOS

O ebro já me alcançara na História antes de aí ver as regatas  
e de o sentir escorrer pelos meus dedos. Antes de  
banhar numa das minhas tardes a vila de Espanha que tinha os tons  
de cinza dos penhascos. [...]  
como a tudo *o grande evocador do vento evoca*,  
evoca para que qualquer presença assinale as múltiplas ausências.  
[...]  
Porque pronunciaste ebro,  
com o teu braço elevado sobre o fundo da cinza evocada  
pela rocha, ao mesmo tempo  
que eu reconduzia o rio a uma gravura  
onde as embarcações [...]  
vão chegar depois ao sabor dos rápidos, cascatas,  
assim como dos sons tônicos e átonos.

(BRANDÃO, 2006, p. 162)

O rio Ebro (Espanha) é o mote tanto para a evocação da história das batalhas de que foi palco quanto os sabores dos “sons tônicos e átonos” da experiência memorialística. Tanto a *pronúncia* do nome (“pronunciaste ebro”) quanto a lembrança de um sonoro verso (“*o grande evocador do vento evoca*”), do poeta oitocentista António Nobre (1867-1900)<sup>122</sup>, participam da construção de um painel evocado pelos elementos históricos e naturais (rio, vento), entre outros, para que – diz o poema – “qualquer presença assinale as múltiplas ausências”. Do título, depreende-se que os fonemas do verso dominado por assonâncias e aliteraões, e os sons em geral, compõem a correnteza sonora que, no texto, trazem para uma vigência poética, ou seja, evocam para uma proximidade e provocam, assim, “No sentido da distância onde o evocado se recolhe como ausência” (HEIDEGGER, 2008a, p. 16). Não o rio, o poeta oitocentista, a paisagem espanhola, mas o próprio ser que neles se invoca.

Imagem e som participam de um ideal de unidade tramado pelo/no poema:

### ÍNDICE

No outono a minha fala recita, reconduz aos ouvintes  
o hausto do vento, a sonoridade de quaisquer objectos sensitivos e portanto  
uníssonos.  
Diz-se, dos sons, que ressoam unitariamente.  
[...]  
renovo as imagens literárias que na íris  
se expõem, me iluminam. Também as imagens são sonoras, o que não é então uma  
sinestesia  
mas o pensamento duplo a caminho da unidade.  
Entre as persianas alguma ave marinha ressoa. [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 165)

<sup>122</sup> Representante da “[...] poesia oitocentista, que já anunciava caminhos do modernismo. [...] o seu *gosto imagístico*, o seu *saber rítmico* e o seu fascínio pela *oralidade* salvaram-no dos perigos do romantismo tardio” (REIS-SÁ; LAGE, 2009, p. 919). Eis o trecho do longo poema “Carta a Manoel”, de onde o verso foi pinçado: “Carta a Manoel”: “Manoel, tens razão. Venho tarde. Desculpa. [...] Queres notícias? [...] O vento afoga o meu espírito n’um mar/ Verde, azul, branco, negro, cujos vagalhões/ São todos feitos de luar, recordações./ Á noite, quando estou, aqui, na minha toca, / *O grande evocador do vento evoca*, evoca / Nosso verão magnífico, este anno passado [...]/ Quero mostrar-te Coimbra. Has-de gostar. Partamos./ [...] Vem sahindo das jaulas / Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes:/ Ao vel-os, quem dirá que são os descendentes / Dos navegantes do seculo XVI?/ Curvam a espinha, como os aulicos aos reis!/ E magros! tristes! de cabeça derreçada!/ Ah! Como hão-de, amanhã, pegarem uma espada! [...]”. Grifos acrescentados aqui.

Reconduzir, renovar, ressoar os índices (indicadores) imagísticos e sonoros que instauram um “pensamento duplo a caminho da unidade”, que amalgama, não como mera sinestesia, faces acústicas e visuais porque “também imagens são sonoras”, assim como no poema *a ave ressoa*. O paradoxo fundamental, no poema, é a busca pela totalidade em meio ao que se dá como ausência:

o poema caminha para a ausência, mas para recompor com esta realidade total; ele é tensão para o imaginário, mas porque visa ‘ao conhecimento produtivo do Real’. A busca da totalidade, sob todas as formas, é a pretensão poética por excelência, uma pretensão na qual está incluída, como condição, a impossibilidade de sua realização, de tal modo que, se consegue realizar-se, é porque isto não é possível e porque o poema pretende compreender em sua existência sua impossibilidade e sua irrealização. (BLANCHOT, 2008a, p. 113)

O que se tem são, pois, indicadores, índices de um caminho a cumprir. Nada está pleno, mas busca a plenitude.

Essa imbricação, composição de imagem e sonoridade, ganha, em *Obra Breve*, um contorno bastante original em *Melómana* (1979). Uma nota abre o livro e expõe parte do processo que cria relações entre grafismos visuais e fonéticos:

Mais do que nunca, preocupei-me com os fonemas. Por isso ao ter consciência de que assinalam manchas visuais, tive de os fraccionar, o que me levou a alterações gráficas, de modo a que, entre a forma visual panorâmica, a forma sonora e a forma visual gráfica, houvesse correspondência.  
O texto regista as palavras pensadas como som. Os poetas sempre sonharam que as palavras teriam a forma dos objectos. (BRANDÃO, 2006, p. 248)

O registro intensifica (“Mais do que nunca”) o momento de elaboração dessa poética, a tomada de consciência dos liames imagem-som como “manchas visuais” fraccionáveis, graficamente metamórficas, como se fonemas se “movessem” em direção a imagens ou estabelecessem entre si “correspondências”. Está dito que as palavras foram “pensadas como som” nos poemas de *Melómana*, quebradas e reconstruídas para alguma integração entre imagem e som, talvez porque isso faça parte de uma tentativa ideal de dar “a forma dos objectos” às palavras.

A poeta menciona “correspondência” entre formas e gestos poéticos, o que remonta, em parte, um conhecido soneto de Charles Baudelaire (1821-1867), “Correspondências”<sup>123</sup>, em que o ideal de harmonia construído pelo poeta francês está numa natureza originada no poema, em cuja linguagem, apenas, seria possível tal projeção. A “floresta de símbolos” no soneto, estrutura de palavras em tumulto, é o meio pelo qual o homem atravessa rumo a uma possibilidade que só se dá na expansão infinita das coisas. Os “olhares familiares” indicam o estreitamento ideal entre homem e natureza por meio de palavras e símbolos, entretanto. Na distância, ecos e perfumes evocam, de uma profundidade, as vastas correspondências sonhadas. Os perfumes que instauram a exótica atmosfera de mistério são *cantados*; no poema os *sons transportam* sentidos.

Num poema de *Era* (1974), já se lia: “Entretecer/ no texto os elementos naturais é uma aproximação necessária,/ a equivalência entre a Natureza e a prosódia” (BRANDÃO, 2006, p. 164). Uma correspondência, em *Obra Breve*, só se dá na trama do texto, em que a Natureza não é empírica, mas versão.

A divisão, as modificações fonéticas e visuais operadas nos poemas de *Melômana* constituem grafismos que também respondem a um ideal de poema, em seu prodígio de linguagem, como máquina de *fala perfeita*. Uma tal obsessão talvez requisite um melômano (amante da música, perseguidor de suas propriedades). A busca por nova harmonia, arranjos inéditos, dissonâncias, conglomerados sonoros, as “manchas visuais”, para oferecer, portanto, uma experiência única a leitores únicos: “Entre todas as presenças, eu esperei/ a do leitor. Quis ver-lhe os cílios/ tremerem com a mancha poética” (BRANDÃO, 2006, p. 612).

---

<sup>123</sup> Em outro poema de *Melômana*, Fiama citará o primeiro verso deste soneto: “A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam às vezes soltar confusas palavras;/ O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos/ Que o observam com olhares familiares.// Como os longos ecos que de longe se confundem/ Em uma tenebrosa e profunda unidade,/ Vasta como a noite e como a claridade,/ Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.// Há perfumes frescos como as carnes das crianças,/ Doces como o oboé, verdes como as pradarias,/ – E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,// Como a expansão das coisas infinitas,/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,/ Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos” (BAUDELAIRE, 2004, p. 19).



O poema “O cedro”, já mencionado anteriormente (final da seção 3.1), é o primeiro texto do referido livro em que as experiências mencionadas se dão de modo concentrado em todo o texto; vejamos-se trechos mais interessantes à discussão aqui encaminhada:

### O CEDRO

Árvore tão una como um traje.  
Formada de triângulos. Secaoca  
agrestefulminada. Um raio decerto a  
atingiu um dia umaho-  
ra repentina umanoite. Galhos galhos cor  
de florestas queimadas.

[...]

Esta síntese é natural. Copiada em  
pormenor a Natureza. Re-  
duzida. Vês meu espírito uma  
miniatura enorme diante de ti.

[...] Esquece  
a vida que tinhas fora da  
minha imagem. Que já estava esquecida  
na tua Natureza. Folhas lan-  
cetas aceradas folhas lanças fo-  
lhas. Esse remoinho que  
a posição das figuras levanta na  
atmosfera entre os dois  
ouvidos.

[...]

Olha minha própria  
vista o grande cedro que antigamente  
viste aqui ainda dotado  
de uma existência sensível. Sim  
um pouco as impressões a sent-

timentos. Formo como tu formaste  
um traje uma figura triangular  
uma cadeia de sílabas em que os  
significados se amontoam nes-  
sas zonas. É verdade que estou  
impávida diante da catástrofe  
da fatalidade. Já não necessito  
da eloquência da Natureza.  
Tão naturalmente utilizo a linguagem  
que tudo o que de ti o-  
btenho linguagem já não tem ên-  
fase.

[...]

Mas se eu não souber  
fugir a desespero se não souber não i-  
maginar a aflição avançarei mais  
pelos poemas até obter estes sons  
ligados vários que quero para se-  
rem correspondências de metáforas vazias.

Antes de mais, notam-se a peculiar disposição das palavras em alterações e os rearranjos que unem vocábulos<sup>124</sup>, e desmembram outros, fracionam-nos, além de espaços em branco no meio de versos e oscilação da margem esquerda do corpo poemático – o deslocamento é aqui marca gráfica evidente, e altera “forma visual panorâmica” como avisara a nota prévia ao livro. O apelo para a visualidade do poema destaca sintagmas concentrados em “ilhas gráficas”, clareiras entre segmentos, congestionamento do léxico, fraturas na materialidade visual da escrita. As “manchas visuais” dão a ver.

Uma vultosa árvore caída, metonímica síntese “Copiada em/ pormenor a Natureza”, compõe o primeiro plano da descrição iconográfica no poema, em sua pujança una mas apenas evocada. Porém a *correspondência* com o natural externo (“tuaNatureza”) é claramente suspensa no início da segunda estrofe: “Esquece/ ávida que tinhas fora da/ minhaimagem” (início da 2ª estrofe), quando “ainda dotado/ de umaexistênciasensível” (final da 3ª estrofe). O poema é a nova natureza – a da linguagem –, espaço agora propício a intervenções intensas, como o “remoinho que/ a posição dasfiguras levanta na/ atmosfera entre osdois/ ouvidos” (2ª estrofe).

O cedro atingido por um raio (evento natural) é a metáfora inversa para o poema como corpo alterado por intervenção linguística singular (evento desnatural). Da referência ao desastre eletromagnético que atingira a grande árvore, o poema passa à *catástrofe* e à *fatalidade* da escrita poemática (6º. e 7º. Versos da 4ª. estrofe). O “desespero” e a “aflição” agora se referem à vigorosa intervenção na materialidade do poema, a fim de obter “palavras pensadas como som”.

Embora a nota escrita por Fiama refira-se prioritariamente à forma (“a forma visual panorâmica, a forma sonora e a forma visual gráfica”), toda a concepção do poema se vê alterada. A nova disposição gráfica dificulta a pronúncia dos sintagmas, congestiona a dicção

---

<sup>124</sup> Como na morfologia alemã, língua de que Fiama traduziu vários textos e em que parece, aí, ter se inspirado. No título *Homenagemàliteratura* (1978), o conglomerado lexical já sugere os constructos imagem-som.

e até imprime certa gagueira ao dispositivo melódico da leitura (mesmo silenciosa). A morfossintaxe passa por metamorfose. Isso altera o início do acesso ao texto num primeiro momento, e ainda problematiza o percurso para as outras possibilidades de sentido que vão se acumulando com a *nova língua* do poema. Nela, a convergência de sinais visuais e sonoros instaura manchas que, talvez mais que outras, concentram-se viscosas com a inoculação de elementos fonéticos aos constructos ópticos que as novas segmentações promovem. No segundo verso, por exemplo, a forma “Secaoca” sem dúvida evoca a extensão do tronco do cedro ao tempo que reverbera ecos como se um som atravessasse o cilíndrico vazio de substância da madeira morta. Isso inclusive tem relação com a referência aos sons “ligadosvários queroam para se-/ rem correspondências demetáforas vazias” (últimos dois versos). Dizia um poeta espanhol: “É o poema uma erecção vazia” (PANERO, 2013, p. 41).

Sons ressoam para corresponderem a metáforas vazias. As intervenções poéticas no corpo das palavras, em “O cedro”, buscam criar novas fontes de ruídos (emitidos “na atmosfera entre osdois/ ouvidos”) e outros modos de escape dos vazios por onde circule a possibilidade. Os novos blocos de palavras, núcleos imagem-som, estranhos à leitura parcimoniosa de uma tradicional *olhar e ouvir*, prefiguram indizíveis: o “remoinho que/ a posição dasfiguras levanta” insere outra velocidade aos elementos da escrita, tumultua a leitura, lança palavras umas contra as outras, promove enxertos imprevisíveis. Como nomear a partir de tais novos arranjos?

Se “Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo” (PAZ, 2013, p. 79), Fiamma *olha* a natureza, sintetizada no cedro (“Vês meuespírito uma/ miniaturaenorme diantedeti/ [...] ainda dotado/ de umaexistênciasensível”) tenta decodificá-la para codificá-la novamente, pelos dispositivos do texto (“uma cadeia de sílabas emqueos/ significados se amontoam nes-/ saszonas”), cuja existência passa a ser condicionada a “uma floresta de símbolos” (BAUDELAIRE, 2004, p. 19). Ao mesmo tempo, isso reflete a concepção de

feitura do poema como parte do poema. Fiam a dizer que, também, “É a execução de um poema que é um poema”<sup>125</sup> (VALÉRY, 1974, p. 1350).

Em “*Pormenores vivos de Mallarmé e Antero*”, a poeta segue experimentando o desmonte de vocábulos e frases nos versos, numa remontagem que redesenha as figuras lexicais e, como destaca, a união revigorada de “fonemasrepletos/ de figuras” simultânea a uma espécie de revista à “evolução dos sons” em sua obra:

### PORMENORES VIVOS DE MALLARMÉ E ANTERO

Uma horta com vários pormenores vivos  
maçãsbolbosfigos remoinhos de asas zum-  
bidos. [...]

A união entre os fone-  
mas que representam os tonsnaturais.  
Levar a transformação atéver os  
Pilaresvivos\*. Digo a interlocutores  
que a cultura é figurada. Uma

horta que passapordentro deum  
versode Mallarmé é da mesma-  
natureza que adeoutrosversos  
que euli em (Este) Rosto. Releio  
osmeustextos para merrencontrar

noestilo nafrase nadescrição da  
evolução dos sons que representam  
osignorantes. [...]

Tudotão  
íntegro quando a nitidez corres-  
ponde à dos fonemasrepletos  
de figuras. [...]

Eunão oi-  
ço compureza. Diluem-se vários  
volumesnosváriossons como

a fileira depilares seiadiluín-  
do na borda das áleas. Estarnap-  
oesia francesa e na quinta queé  
um reino de insectos permanentesob-  
cecantes emlinhasespirais

\*Baudelaire, “La Nature est un temple ou de vivants piliers...”  
(BRANDÃO, 2006, p. 253-255)

<sup>125</sup> *C’est l’exécution du poème qui est le poème.* Tradução nossa.

O início é de vibrante ritmo sonorizado, com picos em /i/ (“vivos”, “-figos”, “remoinhos”, “zum-bidos”); os pormenores emergem: a sílaba “zum-” no final do segundo verso ascende em relevo, *sai* da palavra “zumbidos”. O lexema “maçãsbolbosfigos” evoca a organicidade da natureza, exposta, aqui novamente, aos “remoinhos” de gestos (“asas”) e sons (“zumbidos”), despragmatizada de sua existência natural. A floresta de símbolos baudelaireana antecede a lembrança de que a noção de cultura, também ela, é metafórica, passível de leituras, de construções. Ver a natureza é um gesto cultural, não natural.

A nova cartografia sonora representa a leitura dos “tons naturais”, agora deslocados para o lugar duplamente artificial da escrita poética – ainda mais que aí os compostos acústicos levados “à transformação” propõem que os elementos ressoem noutra diapasão.

É possível reconhecer conexões entre a escrita própria e a de outros poetas, como se tem visto: “um/ versode Mallarmé é da mesma-/ natureza que adeoutrosversos/ que euli em (Este) Rosto”. A poeta se refere aos trânsitos entre imagens, sons e noções de real, além de outras evidências materiais, como analisado na Parte III desta tese. Entretanto dirá, como as leituras apontam: “Ninguém me deu outras formas que não as minhas/ mas deram-me todos juntos o cerne das palavras./ Reescrevo-me a mim própria em outra alternativa” (BRANDÃO, 2006, p. 704-705). O âmagô é, nessa poética, a cada vez mais viva possibilidade que a palavra proporciona à abertura em que trocas e versões evoluem para uma área bem mais tensa do que a do antivisualismo de “Antero<sup>126</sup> paraquem opensamen-/ tovisual era inferior”, ou a da *poesia pura* mallarmaica (“Eunão oi-/ ço compureza”), ou do ideal baudelaireano, cuja “fileiradepilares” encontra, no poema de Fiama, a diluição. A autora de *Obra Breve* está, de algum modo, na tradição, mas “emlinhasespirais” que centrifugam a permanência do registro poético canônico e implode, entre ruídos, figuras em novos constelares imagéticos.

---

<sup>126</sup> No poema “19”, de *Área Branca*: “O próprio Antero que nascera/ entre tais imagens”.

Os “sons que representam/ osignorantes” dão nitidez às pequenas coisas, aos imperceptíveis, à medida que corporizam, ampliando, as imagens verbais com a mudança de posição dos corpos sígnicos e com o deslocamento, portanto, do referencial interno dos dispositivos de textualidade. A localização articular sintática é alterada pelas novas associações icônicas e fonéticas. A poesia da “Nova ocidental”, título de um poema de *Homenagem à literatura* (1976), desorbita o centro de metáforas pela arrojada transfusão som-imagem, criando figuras impregnadas de ruídos, entretanto indizíveis. Mas não só de metáforas se perfazem tais figuras, pois “As estratégias de figuração dos sons relacionam-se [...] metonimicamente com os objetos, mesmo quando os objetos referidos representam as próprias palavras construídas sobre o equilíbrio imagético/verbal” (CUNHA, 2011, p. 87).

Assim é que as paisagens textuais aproximam-se de um desconhecido, por assim dizer, como se buscasse sua *Natureza Paralela* (1978). Uma cigarra, por exemplo, é a grandiosa irradiadora de sons que invade a atmosfera do poema com vozes que podem *confundir o conhecimento* ao inaugurar um novo ambiente de linguagem:

### CIGARRA

A cigarra tem a intuição de que vence  
os outros cantores. Aquilo que zumba  
ao olhar-se é um seixo, ela é uma árvore.  
Um outro som procurado em pormenor  
é o corpo do bugalho gretado, ela é grandiosa.  
Menos o seu, os sons que eu procuro,  
encontro-os atravessados no que posso chamar caminho. [...]

A magna  
nimidade do seu canto ríspido não cessa.  
Olho o trinado e vejo um castanheiro da índia lábil.  
[...]  
Debaixo destes espaços sonoros alguém  
é vítima. [...]

Ó cigarra que tão radicalmente consegues  
confundir-me o conhecimento e de sorbitar-me.  
Canta o que não cantas.  
E até ao fim do Verão, quando o chil

rear curto que se repete no fim do  
poema atrair finalmente esta hipnose  
não percas a ideia nítida do que és.

(BRANDÃO, 2006, p. 268-269)

A cigarra torna-se pedra (“seixo”) porque canta; sonoriza a pedra, reinventa a floresta. Torna-se vegetal de grande porte (“ela é uma ár-/ vore” – com destaque para a sílaba inicial de *árvore* em alusão ao ar e seu papel vocalizador), corpo que amplifica os significados a partir do pormenor, das gretas, das fissuras do abdômen, e metaforiza o próprio poema que atravessa o percurso da escrita com seus grafismos sonoros: “os sons que eu/ procuro, encontro-os atravessados no que/ posso chamar de caminho”. O texto como via de trânsito, lugar de passagem, distância entre duas *naturezas*, em “pontes sílabas/ com sentidos duplos” (BRANDÃO, 2006, p. 335). Sons tomam corpo (“olho o trinado”); o sujeito inscrito desloca-se em hipnose “Debaixo destes espaços sonoros” (o uso do demonstrativo *deste* reenvia os atores para o mundo da linguagem poética); ou como diz a voz num outro poema, “Impregno-me/ deste devaneio possível em que/ mergulho a cara” (BRANDÃO, 2006, p. 351).

O campo poético dá-se na possibilidade. Só no poema a cigarra “Canta o que não cantas”, seu “chilrear curto” está agora “no fim/ do poema”, espaço de hipnose que borra as fronteiras entre o que se vê, o que se ouve, o que se lê. Essa escrita *pensa-se* a si mesma também quando expõe sua construção sonora, porque, nesse caso, “Há sons que são fruto de reflexão” (BRANDÃO, 2006, p. 351).

Nos pormenores, o poema convoca também seus grafismos aparentemente mais delgados, mas é preciso registrar que as estruturas poemáticas são análogas a fractais (estrutura geométrica complexa cujas propriedades se repetem em qualquer escala), e que cada uma delas traz o DNA poemático e as evidências de sua realidade poética. Como no “verso expresso em micro-sons” (BRANDÃO, 2006, p. 567), ou nos textos em que os *seres*

*insignificantes* têm sua vida timidamente ruidosa elevada à superfície do poema, seja por sugestões figurativas assediadas por sonoridades, seja pelo movimento acústico que se insinua nas camadas semiográficas, “porque o sentido move-se nas letras/ oculto e desoculto pelo Som” (BRANDÃO, 2006, p. 576). De certa forma, na vigência do “intervalo entre o concreto e o abstracto”, lê-se em “Catálogo botânico da primavera” - “Poéticas”, *Cenas Vivas* (2000) (BRANDÃO, 2006, p. 684) – numa palavra, “A imagem sonora com a semio-/ grafia” (BRANDÃO, 2006, p. 462).

### CANTO DOS INSETOS

Podia cantar as aves, mas os insectos  
são um misto de aves, de astros e de átomos  
que giram em órbita como as imagens de atlas  
do Universo ou esquissos de átomos.

[...]

Tudo aquilo que está a ser olhado  
arruma-se no verso com a ordem  
que coloca os seres em relação recíproca  
provável mas de evidência falsa.

Ao poente o silêncio é o leito e o fundo  
onde vibram os sons de várias graças

[...]

O zum-zum estelar das moscas da tarde  
anuncia a noite em que zumba o Mundo.

[...]

Canto o bater das asas mínimo no ar  
como um sopro de aragem num rebento

[...]

Não desisto de cantar os animais  
e as plantas que no berço me embalaram  
e me ditaram a voz própria dos poemas.

[...]

E mesmo sem metamorfoses, o real  
muda, repete e imagina sempre,  
e cada estádio não é um só estádio.

[...]

(BRANDÃO, 2006, p. 555-557)

Os seres majestosos em sua grandiosidade, como o mar, o cedro, os Bálcãs, já foram cantados. No poema também há que se cantar os rascunhos (“esquissos”) e esboços dos pequenos seres, os que, na doxa e numa certa tradição, não têm canto. Ou se têm, ele ressoa quando “o silêncio é o leito e o fundo/ onde vibram os sons de várias graças”. O poema se deixa seduzir por esse universo primordial na estrutura atômica do próprio texto, como no



zunido sibilante dos dois primeiros versos (em /s/ e /z/) ou o “chiado” dos fonemas nas elisões em /dʒ/ ou /ch/ + /a/ (“de aves, de astros, de átomos”), participantes da imagem sonora “átomos/ que giram” e ecoando em “o bater das asas mínimo no ar”; como no zumbido nasal em “O zum-zum estelar das moscas da tarde/ anuncia a noite em que zumba o Mundo”.

A “evidência falsa” é o que vigora na floresta de signos, o que não quer dizer que os seres de linguagem tenham aí menos evidências próprias. A noite é um dos nomes dessa dimensão poética em que rebenta “a voz própria dos poemas”, “os sons difíceis , ecos do breve coração,/ meu seco antecessor, insecto” (BRANDÃO, 2006, p. 539). O poema requer “Ter ouvido/ para as dores ínfimas” (BRANDÃO, 2006, p. 451):

#### VEM NOITE

Vem noite templo dos sons  
escondidos entre formas cada vez  
mais insignificantes. O som do  
relâmpago do insecto. Abismos  
verdes que se tornam negros.  
[...]

Todas as formas são  
asas que batem em todo o espaço.  
[...]  
Eco que se divide em par  
tículas. Caos ordenado  
por ouvidos [...].

(BRANDÃO, 2006, p. 414)

O mistério *noturno* do poema: aí se ouve o insignificante; ele está, dá-se. “O insignificante, navegando em outras correntes, ocupa um grau positivo no seio do discurso [...] da linguagem poética” (CUNHA, 2011, p. 63), que se alimenta também da “energia dos seres anônimos, a força do canto calado” (BRANDÃO, 2006, p. 326), das “par/ículas”. Às vezes é só um lampejo, uma furta-cor desconcertante. Os abismos se repetem em todas as escalas no espaço poético, em “Todas as formas”, nos fractais poéticos. O poema como amplificador da voz ganha, além disso, viés político:

Que não se pense que os sons “do relâmpago” ou “do insecto” sejam “insignificantes” porque desprezíveis: eles só são desprezíveis numa perspectiva que queira hierarquizar o que se ouve, perspectiva vigente em demasia no que se pode chamar de social. É, pois, também política, do modo mais sábio, a arte de Fiama, pois ela pratica uma subversão no plano mesmo da forma [...]: “insignificantes” são, talvez, os sons e as formas que mais se libertam do que seja malfadadamente hierárquico, estanque, *prêt-à-porter*. (MAFFEI, 2007, p. 26)

A subversão não anula a vontade de presentificar, pela linguagem, os registros de afinidades anímicas de importância sentimental; em “Canto dos insectos”, a relação, de certo vínculo afetivo, com as percepções memoriais da infância, evoca-se pelo universo de ruídos e rumores que “me embalam/ e me ditaram” um dizer legítimo que agora se reverbera como “a voz própria do poema”. No texto, o real *muda* porque *imagina*; um estado que se repete não é exatamente o mesmo, mas palimpsesto, porque traz em si a experiência do retorno<sup>127</sup>, da repetição tocado por algum conhecimento, do recomeço.

Um outro texto dirige-se, em termos semelhantes, exatamente ao estrato sonoro de seu próprio cantar:

#### CANTO DO CANTO

[...] verso  
 como uma nascente aberta pelos sons  
 [...]  
 Escritas, as palavras são palpáveis,  
 longe dos objectos mas dizendo deles  
 o afecto que cada um nos lega  
 e que é igual à dádiva dos sons.

(BRANDÃO, 2006, p. 560)

A distância não permite o toque, de fato, mas propicia a fala, todas as frequências sonoras, incluindo-se as de difícil percepção. A voz poemática pode, a seu modo, reproduzir um aproximar-se na diferença, um começar (“uma nascente”) como quando insinua o poder da grande subversão do amor, forma gregária e propulsora, entre objetos e corpos, sobretudo

<sup>127</sup> A etimologia de verso (do lat. *verus*) também inclui *retorno*, *voltado*.



série de experimentalismos na poesia de Fiama, [...] como efeito de sentido, a proximidade entre a realidade semântica e a fônica, no corpo dos textos” (CUNHA, 2011, p. 86).

Não se fala em isomorfia, como se imagem poética e música fossem equivalentes. Pensa-se com Émile Benveniste: “O homem não dispõe de vários sistemas distintos para a mesma relação de significação” (BENVENISTE, 1989, p. 54). Isso não impede os diálogos, as trocas, as aproximações de intensidades experienciadas em cada estética, os questionamentos acerca das especificidades da linguagem em cada sistema; o aproximar-se do “Espectro semântico inédito” (LIMA, 2012, p. 208) proposto pelas colaborações e atritos imagem-som. Não se trata de ultrapassar a distância entre eles, porque a consciência da própria distância colabora para a consideração do indizível como horizonte poético.

#### 4.3 (DES)GRAFISMOS: O INDIZÍVEL PLURAL

As noções de indizível poético ganham sinônimos, desdobramentos e aspectos metamorfoseados em várias obras, de diversos sistemas estéticos, e em muitos estudos. Na poética literária, fala-se em inexprimível, não-dito, inatingível da voz, fundo do que é sem fundo, por vir, para citar apenas estes. Na maioria deles, insinua-se um nome nuclear: silêncio. Se não a palavra ela mesma, uma sua noção metaforizada, alegórica – ou seus modos. Talvez porque sua concepção esteja aliada ao campo da acústica, da emissão sonora, dos sons, e porque o poema seja *também* objeto de fundo ruidoso, melódico, vocal – além dos estratos imagísticos, dos movimentos, dos ritmos, da espacialidade.

Justifica, inclusive, atentar para o que diz um dedicado estudioso acerca do silêncio na música, acerca das noções mais amplas dos próprios conceitos de música (sons) e silêncio. Fala-se de John Cage. Ele observou e pesquisou uma extensa série de mutações e

possibilidades em torno do silêncio. Aliás, sua obra não se restringe ao campo estrito da música: também produziu obras dramáticas, literárias e pictóricas. Daí é que suas concepções sejam enriquecidas pelas várias estéticas, o que lhe permitiu concluir, por exemplo: “o silêncio não se reduz ao campo do fenômeno acústico-sonoro” (CAGE, 1995, p. 164).

No poema, refletir sobre a noção de indizível aliada à noção de silêncio é recorrente, e esta é atrelada aos tópicos sobre noções de linguagem, pois

Na verdade, ela acompanha quase sempre a reflexão sobre a linguagem e sua recorrência remete de maneira geral à necessidade de se estudar todo tipo de limites e descontinuidades presentes na problemática relação entre a realidade, a linguagem e o pensamento. Nesse sentido, o interesse pelo silêncio liga-se sobretudo à postura crítica e cética do pensamento moderno perante a linguagem. [...] a noção de silêncio torna-se quase tão dispersa, múltipla e fragmentada quanto a noção de linguagem. [...] o silêncio pode ser estudado seja como uma componente da linguagem, como seu limite, seu oposto, seu fundo ou até mesmo quanto sua origem e condição de possibilidade. (KEMPINSKA, 2008, p. 64)

O interesse aqui é o silêncio não em sua vertente metafísica, que praticamente aproxima sua ocorrência artística das ocorrências religiosas, como se postula, por exemplo, em *O silêncio Primordial* (KOVADLOFF, 2003). Não um silêncio que *é*, mas que *se torna*. Interessa, nesta tese, por isso, o silêncio como possível componente epidérmico das palavras, a parte menos apreensível no invulgar acorde do verso como verniz semântico na rara palavra poética “[...] que, em seu silêncio, é reserva de uma palavra por vir e nos volta, ainda que perto do nosso fim, na direção da força do começo” (BLANCHOT, 2011b, p. 61). Ou seja, o estrato que compõe, com todos os outros elementos textuais, um indizível poético – o que, sendo um muito sutil e fugidio dos aqui chamados grafismos, ou estando entre seus efeitos como membrana, pode ser antecipadamente ligado à suspensão sempre presente do sentido absoluto, à presença de uma ausência, ao que se dá lateral e alusivamente como co-possibilidade, e, numa palavra, traduz-se de modo singular (por isso entre parênteses) no prefixo que se acrescenta ao termo que seria o efeito maior: (des)grafismos.

Antes, porém, de avançar ao que teóricos e artistas *concebem* como indizível, prioriza-se *ver e ouvir* o que o poema em *Obra Breve* chama de indizível; o que nessa escrita dá-se como poético, e o que nessa doação pode ser marca de indizíveis, de seus modos, de seus “vestígios” poéticos.

Desde *Morfismos* (1961), alguns sinais já indicam uma predisposição constitutiva de indizível. Quando “Água significa ave” se propõe e, então, “a palavra principia”, toda a obra passa a ser esse principiar, sem termo ou definição fixada. “Água significa ave” significa o quê? O objeto vertido (ave) tem um tamanho de “rio demorado”, estendido no tempo, com tendência a infinito. Um significado que se contemple em palavra única (“Água significa ave” = x) será sempre insuficiente, pois não se conhece seu destino final, sua natureza última ou existência estacionária.

Permita-se uma ponte entre dois istmos desta leitura. No penúltimo poema de *Obra Breve*, depois de toda a travessia até aí, o sujeito poemático ainda se perturba pelo que *principiou* mas não teve lugar nomeado (posição fixa) no dito:

Nas noites insones, tudo o que  
sabemos trazido por palavras  
perde o seu sentido no infinito  
[...] Não são os vocábulos  
porque não soam ou ecoam.

Nem são nomes, porque os nomes  
aceitam ser separados, na vigília,  
em sinais simples, infiéis, das coisas.  
Oh! eterna matéria em fermentação!

(BRANDÃO, 2006, p. 738)

O indizível pode ser o que “perde o seu sentido no infinito”, ou cujo sentido proximal é perder-se, demorar-se na perda infinita, na profundidade. Os nomes dizíveis seriam mantidos por arestas “infiéis”. O apenas dizível não comportaria a fermentação (efervescência, decomposição com exsudação de outras matérias, agitação, movimento, dilatação) eterna.

Alude-se ao que não soa nem ecoa, ao elemento átono – e registre-se o também constitutivo estatuto paradoxal da materialidade poemática, como se percebe aqui: acúmulo de assonâncias e ecos na pequena sequência “não soam ou ecoam” para se falar do que não se sonoriza. É que o indizível não é apenas o que não vibra em timbres e tons. A interjeição que abre o último verso resume, em sua *breve* forma, o espanto e a perplexidade do sujeito inscrito que habita nômade essa fermentação. Dor e angústia, próprias do ser, que mesmo no espaço ficcional do poema evoca, por similitude, aquilo que “aprendeu” com o humano: crescer é caminhar, fermentar-se na inquietude, gestar a morte.

Estar na fermentação é dar-se no processo, na passagem. No

#### MEIO-DIA / MEU DIA

Na pele sinto o percurso das ondas,  
mais amplo e tenso do que o périplo do sol.  
E, no entanto, este vai-se gerando a si mesmo,  
a cada momento, até à placidez  
do meio-dia. São feitos de horas, contínuas, eternas,  
aqui, na ria, os dias. Hoje,  
meu dia, o coração e o dia rejubilam.

(BRANDÃO, 2006, p. 738)

É o último poema de *Obra Breve*, que propõe, entretanto, um *estar no meio*, não no dia total, fechado. O meio é *entre*, intermédio “tempo-lugar” em que se gera a si mesmo, continuamente. Espaço que o sujeito chama de “meu”. Também profundo (como a “ria”: estreito marítimo, recorte profundo que se presta à navegação); a pele da linguagem poética estria-se de “ondas”, do que se desloca, rui, reinicia-se (o “périplo” como deslocamento das tentativas). Nela se inscrevem os nomes provisórios (como ondas são sempre a vigência do efêmero) para o que é fermentação eterna, apenas aparentemente plácida, no percurso “mais amplo e tenso” – ainda sem definição referencial num discurso. Apesar disso, ou por isso, “o coração e o dia rejubilam” na estranha felicidade das “Noites insones” da literatura. O indizível dá-se no que fermenta, no que orbita, sem ser ainda um estado definitivo.

De volta a *Morfismos*. Quando se nomeia a morte na superfície do poema, é possível dizer que aí vigora um indizível pela alusão:

### TEMA 3

Cadáveres  
sem língua de bronze  
metal um cadáver metal  
construído em água

Os alimentos dos mortos  
são água e o bronze  
de bronze e com uma lápide de presença incerta  
[...]  
Digo que os alimentos  
são água e o bronze [...]

(BRANDÃO, 2006, p. 17)

O indizível está na exumação da própria palavra morte no poema. Ele é o “invisível” nome do fim, dos “Cadáveres/ sem língua”, no entanto trazidos à *língua da escrita* que os pronuncia (“Digo”). Água e bronze os alimentam. Na água, diz Gaston Bachelard,

[...] quantas lições materiais para uma meditação da morte. [Não] uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva para longe com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós. (BACHELARD, 2013, p. 72)

Se a linguagem é “[...] presença em nós de uma morte que nenhuma morte particular satisfaz” (BLANCHOT, 2011a, p. 272), a linguagem poética dá como *incerta* a “presença” de uma lápide, e “alimenta” seus cadáveres. O bronze também é símbolo de duração, do que se demora deteriorar com a passagem do tempo, de moeda como item de troca. A morte assim dispersa, ou estranhamente figurada, não é apenas a morte como interrupção definitiva, cessação completa (a lápide é imprecisa, vaga), é alusão, na falta de um elemento que a resuma. É uma morte indizível, obliquamente aludida pelo elemento informe (água) e pelo “surdo” som sugerido (bronze é também referência geral ao maior dos sinos em música).



Em *Este Rosto* (1970), um “sopro duro” evoca sons, ruídos da cidade rumorosa e descrita em imagens amplamente concentradas (como analisado em 4.2, nesta Parte); tal sopro entoia um canto peculiar:

## 2ª (O PARQUE)

Os cães  
das casas oiço-os, as aves cegas.

Casa cidade parte  
onde o pássaro  
esconde os ovos goros, o efêmero instinto  
eu penso em linhas de árvores.

Ossos – oiço-os –  
latem. [...]  
A pedra há-de durar ou desfazer-se.  
Roga-se a morte.

Ovo enganado, ave – eu penso o parque. Onde escutar  
a erva soará  
e a folha acaba.

A cerca: assim  
o parque nasce. As suas pedras rangem:  
colhem restolho:  
passos, passos batem.

Tudo se perde, oiço.  
Há um sopro duro, é a lira,  
e passa  
no silêncio. Crescem decrescem  
fetos pó cidade  
– oiço entoar.

(BRANDÃO, 2006, p. 97-98)

O indizível como a *passagem do som da perda* (“Tudo se perde, oiço), como a *voz da oscilação* (“Crescem, decrescem/ [...] oiço entoar”) no gesto (“sopro”) da matéria lírica, também tocada por silêncio. Há uma impossibilidade latente insinuada pelos sentidos que comparecem enviesados ao poema (evocados, metonimicamente, por “aves cegas”, “ovos goros”, “linhas de árvores”, “ossos”, “pedras”, “erva” que “soará”, “passos”, “sopro”, “silêncio”), numa tentativa de dizer o parque ao tempo em que “Tudo se perde”. Em textos como esse, o indizível emerge do conjunto resistente e impetuoso (“sopro duro, é a lira”), pleno de indisponibilidade para um dizer, como se não houvesse respiro, abertura (os

parênteses circunscrevem, no título, o parque; ou “A cerca: assim/ o parque nasce”). Todo o canto parece sufocado na via negativa do poema, por onde desliza o indizível, “Mas essa negação somente mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega nela afirma-se. É que ela fala como ausência. [...] Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela” (BLANCHOT, 2011c, p. 47). Aí a abertura, como afirmação, é um despertar para esse indizível como possibilidade de um outro dizer.

Ele também resulta, em *A Era* (1974), do encontro poético entre objetos líricos, forjado na curvatura do tempo do poema – que aproxima ou põe em diálogo tempos afastados:

#### TEXTO AO ENCONTRO DO TEXTO

No princípio no mar pela proa a bordo duvidando,  
depois da leitura da leitura, do silêncio como desejo oposto à fala  
[...]  
Homero que entre ilhas e os olhos colocara o Ouvido. [...] a  
apercebo-me da *antropofagia* dos poemas, longe dos gregos;  
[...]  
Todavia tendem verso e prosa, ou produção do som [...] a  
uma equivalência com o intervalo, a atonia. Há o silêncio dual  
contra as sílabas, contra o silêncio singular.  
[...]  
O texto como película permissiva sobre as coisas.

(BRANDÃO, 2006, p. 170)

Quase se vê Ulisses amarrado ao mastro “no mar pela proa a bordo duvidando”, no poema que também é “leitura da leitura”. Mas aqui o leitor está nesse lugar, pois o poema inicia colocando quem lê na cartografia antropofágica do mar textual, entre Homero e as sílabas de agora, “longe dos gregos”. O trecho alude ao episódio do canto das sereias da *Odisseia*, a que Blanchot se refere como um “canto insuficiente e atraente” (BLANCHOT, 1984, p. 14). Divisa-se a tentação do “silêncio como desejo oposto à fala”, que já despertara o ouvido homérico; mas a percepção, após tantas leituras revela que, no canto poético, o estrato acústico interpõe-se de atonias e intervalos, não como silêncio da mudez redentora, mas como “silêncio dual/ [...] contra o silêncio singular”. O que se pluraliza aí é, em todo caso, híbrido,

evocando o dúplice subversivo canto dos mitológicos seres marinhos da narrativa de Homero. Aqui ele não é o mote para episódios que darão voz aos feitos de um Ulisses; ele integrará o texto “como película permissiva sobre as coisas”. O que permitirá? A possibilidade, o engano, “[...] a inquietação de um movimento sem começo nem fim” (BLANCHOT, 2011a, p. 110).

A própria figura das sereias “[...] assumiu, na tradição mítico-poética, formas, matizes e sentidos os mais variados. Todo o imaginário que compõe o mito das sereias aparece ao longo dessa tradição sob a forma do enigma” (OLIVEIRA, 2008, p. 106). Uma figura inacabada, cambiante, cujo canto foi ouvido por Ulisses preso ao mastro de sua embarcação, canto ressignificado que não pode ser de todo apreendido agora quando se interpõem um longo intervalo entre as leituras. Tal canto, porém, carrega-se de ambiguidade, sedução e poder persuasivo, mas também de dúvida, desde Homero, pelo que tem sido frequentemente comparado ao canto poético. Este tem o campo semântico ampliado, além do mais, por originar-se na palavra e sua fugacidade, por sua indisponibilidade disponível. Essa consciência, inicialmente pouco problematizada nos poemas clássicos das viagens náuticas (“No princípio no mar”) e subvertida ao longo da tradição, após a “leitura da leitura” (mas num canibalismo entre textos), faz com que, em *Obra Breve*, seja abertura para um indefinível potente, permissividade entre o imperativo do uno (como o sentido, essa “cabeça de Medusa”<sup>128</sup>).

Talvez entre os mares temporais, as poéticas de Homero e Fiama ainda representem a luta contra monstros que sideram e aniquilam. O silêncio continua sendo, em ambos os casos, uma ameaça constitutiva ao discurso poético. No caso da portuguesa, não há heróis a contornar uma história que, no final das contas, define-se; aqui o mar do poema é espaço de passagem, transformação, ruína. Não é concluir uma viagem, mas permanecer no fluxo.

---

<sup>128</sup> BENVENISTE, 1989, p. 135.

A “zona das metáforas” infiltra-se da dúvida:

### ZONA DAS METÁFORAS

Estou só na zona das metáforas  
[...]  
(mas sempre metaforizo).  
Não sinto a solidão total  
dos poemas, talvez grutas,  
o mar quieto, nem silêncio.  
[...]

(BRANDÃO, 2006, p. 200)

Metaforiza-se, num espaço sob o signo do “talvez”, o que não é solidão nem silêncio. Por ora, “[...] não ser entendido de pronto nos códigos da tradição” (NASCIMENTO, 2008, p. 350): a metáfora do *por vir* está indizível, de muitos modos – tanto por quem escreve, por quem pronuncia na pele da letra, quanto por quem lê. Agrava esse fato um aspecto que funciona como uma *semiótica interna* ao discurso poético escrito: “As palavras são as imagens/ das palavras” (BRANDÃO, 2006, p. 212).

Viu-se, na seção anterior, que alguns poemas de *Obra Breve* foram preenchidos por “manchas visuais” originadas em metáforas sonoras cujos espectros semânticos sinalizam, no uso inesperado dos intercâmbios, figuras incontornáveis:

### O CEDRO

[...]  
Mas seeunão souber  
fugir aodesespero senãosouber nãoi-  
maginar aaflição avançarei mais  
pelopoema até obter estes sons  
ligadosvários queressoam para se-  
rem correspondências demetáforas vazias.

(BRANDÃO, 2006, p. 249-250)

Metáforas vazias evocam as múltiplas ausências. Os “sons/ ligadosvários” ressoam, mas vigem na *indizibilidade* constitutiva do discurso poético.

Na primeira parte de *Área Branca*, “Rosas”, perspectivas se entrecruzam e se atraem, no plano do discurso, justamente por suas diferenças:

## 2

A partir desse castelo indefinido preenchido por milhares  
de imagens descubro que a noção de fantástico  
é de novo uma perspectiva essencial da realidade.

[...]

O inexprimível é o que se exprime por excesso de disparidades  
necessárias. Mesmo tudo o que é definido e não fantasioso  
como este exemplo da mole de pedras enormes encimadas  
por ameias imóveis e um décor móvel de aves torna para mim  
impossível fixar com a informação de que disponho  
um protótipo de normalidade contra o conceito de fantástico.

[...]

(BRANDÃO, 2006, p. 278-279)

O texto análogo a um “castelo indefinido” convoca os limites das noções de realidade e imaginário poético para que habitem o texto em suas “disparidades/necessárias”. O inexprimível (que com alguma ressalva<sup>129</sup>, diz-se, pode ser sinônimo também provisório para indizível), mesmo ele, deriva impossibilidade na fixação de noções de origem informativa ou atrelada a protótipos vários.

A tensão que promove intensidade em torno da busca, quando a fala do poema revela sua inaparente correspondência que vocalize símiles de vida, é uma tentativa de apreender o que se esvai no espaço demasiado amplo e obscuro do poema:

## 26

Procuro intensamente o tema.  
O antebraço ergue-se como uma tocha  
na noite onde não há sons  
que me deem uma aparência de vida.  
[...]

O tema esvai-se,  
perdido pelo dedo que aponta

para um espaço demasiado amplo:  
uma parede branca aumentada  
pelo fulgor do candeeiro.  
[...]  
Uma fila de sombras  
sem som. Sopros esvaziados  
postos pelo silêncio ali.  
[...]

<sup>129</sup> Para os contraditos sobre a linguagem como expressão, remeta-se, mais uma vez, ao entendimento de Heidegger em *A caminho da linguagem* (2008a, p. 10-12), como se procedeu na Parte II desta tese.

Não tenho gesto, nem presença,  
 não sou ninguém que escreve.

(BRANDÃO, 2006, p. 311-312)

A noite é a metáfora para o corpo do poema (referido pelo pronome “onde” no terceiro verso), que, entretanto, desdobra-se no espaço ampliado pela branquidão intensa da luz artificial que é fulgor e ilusão: “Uma fila de sombras/ sem som. Sopros esvaziados” vindos de um gesto silencioso assinalam uma ausência maior e dolorosa: “não sou ninguém que escreve”. O antebraço que se erguera “como uma tocha/ na noite” perde-se, como o tema, ou como o próprio sujeito poemático “Não tem gesto, nem presença”. Quem enuncia o poema dá-se como ausência, canta o que não é canto (“onde não há sons”) – porque é o paradoxal porta-voz de um indizível na realidade dispersiva do poema.

Um panorama no, por vezes, inóspito espaço do poema pode ser sugerido pelos grafismos de diversas origens e naturezas (sonoros, ópticos, lexicais, semânticos), que prefiguram como fundo composicional do que poderia ser dito, mas permanecerá apenas como distância imprecisa:

#### GRAFOLÍQUIDO

[...]  
 O nada que há em tudo.  
 Canção das ondas que não ecoa  
 na paisagem igual. Água que  
 é água. Os pinheiros verti  
 cais rígidos perante o in  
 finito. Sempre a mesma secura  
 como a de um líquido que não está  
 delimitado.

(BRANDÃO, 2006, p. 397)

Canção vã, ou que ecoa numa paisagem outra, desigual; a natureza paralela diante do infinito, do não delimitado. Olhar para o que só se vê relativamente, ouvir o que se emite em frequências estranhas ao canto geral, desenhar o que não tem contorno – compor o indizível numa galeria de abstração, acolher, como tentativa, o inapreensível poético.

O convívio com o material poético, o início da descoberta numa zona proximal (infinitamente distante) dos dizíveis e mostráveis da escrita no poema, podem assinalar o sísmico trajeto à perdição:

### O COMEÇO DA OBRA

Na manhã tão densa como a noite  
encontrei o amanhecer perdido. Dedo  
a dedo encho-a com a música. Som  
sobre som vejo-a.

[...]

Gota a gota agonizo.

[...]

A sombra dos sons que há na musicali-  
dade da sombra.

[...]

Esta obra está em ruína. Um silêncio  
entre-dentes. Calaram-se. As ferramen-  
tas não gemem. Dormi e não estou.

Morro mas vivo. Os materiais  
transcendem-me e o tempo bebe  
-me.

(BRANDÃO, 2006, p. 408)

A experiência poética dá-se em sua dispersão visceral e ganha possibilidade significativa no adiamento de um “amanhecer” do significado, no sentido do esclarecimento do que, na obra, não é pedagogia da doxa. Seu fundamento, seu começo, exala instabilidade desde o centro enigmático de sua irradiação:

[...] algo na obra está presente, algo que não depende de seus caracteres e que no fundo dela mesma está sempre em vias de modificá-la do começo ao fim. É como se, no âmagô da literatura e da linguagem, [...] estivesse reservado um ponto de instabilidade, um poder de metamorfose substancial, capaz de tudo mudar sem nada mudar. Essa instabilidade pode passar como o efeito de uma força desagregadora, pois por ela a obra mais forte e mais carregada de força pode se tornar uma *obra de desgraça e ruína*, mas essa desagregação é também construção [...]. (BLANCHOT, 2011a, p. 350) Grifos acrescentados.

A ruína é iminência de ruína (“Morro mas vivo”); a obra está em constante queda. Mas vive porque permanece, dura – mesmo na degradação, no dizer seu desabamento. O que se formatava na metáfora da manhã, do nascimento, corporificado com a música e sua imagem, o que seria canto toma-se em dissonância paulatina (“gota a gota agonizo”), sombra de sons, anticanto. Ou canto do indizível.

Como quando, em *Três Rostos* (1989), um poema aproxima-se de um texto de Mário de Sá-Carneiro, como se contemplasse no outro sua própria incompletude:

#### FIM DE MANICURE

A voz destas palavras ondula.  
[...]  
O fim que ainda espera  
uma forma.

(BRANDÃO, 2006, p. 461)

O fim do texto seria o suposto marco em que um sentido maior desabrocharia; mas aqui o fim não finaliza, não se conforma, não ampara o sentido ideal. O fim possível é espera, de tal ordem que sua forma não se diz. No texto de Sá-Carneiro, a tipografia implosiva e exuberante instaura certo caos no andamento da leitura e revela a náusea de um sujeito que não alcança cantar a beleza pura<sup>130</sup>. O final de “Manicure” é, por analogia a sua superfície gráfica, a *orgia da frustração*, num arroubo formal que se abre ao desespero, à dispersão do ideal.

Acima, mencionou-se que a reflexão sobre indizível permite – ou demanda – aproximar-se de noções do silêncio porque ambas comparecem ao debate sobre linguagem e, mais ainda, sobre linguagem poética. Veja-se, em breve apanhado, o que em *Obra Breve* está concebido como silêncio e suas formas.

Em “Grafia 1”, *Morfismos*, a sílaba – unidade fonética fundamental – é uma “pedra álgida”, elemento significativo em sua condição silenciosa, que reaparece, por exemplo, em *Era* (1974):

#### MORTOS LATIDOS

Se a Natureza se expande como sentir o júbilo,  
no interior da face, no subsolo? Que região  
vulnerável, órgão vivíssimo  
do corpo o sol calcinou? Oh, o estar  
nessa solidão (da matéria orgânica), sem consciente  
de uma consciência. Sem a pedra (da dor), a maxila fria.  
[...]

<sup>130</sup> SÁ-CARNEIRO, 1995.



Há um saber dos sápidos elementos do mundo, memória pastoril. Que ausência no-los revela agora? Perdidas ou jamais tacteadas em sua distância afastam-se as vozes para que ausente outro cantar? Que fala em uníssono se omite na corda vocal, o coro dos seres grandiloquentes no seu solstício? Cálida solidão de propagados pensamentos, dores, zonas vitais do tempo ou sono e os latidos mortos.

(BRANDÃO, 2006, p. 141)

E aqui, ainda álgida e fria (“da dor”), como em “Grafia 1”, a pedra mimetiza a sílaba, mas agora no maxilar rígido em que a voz interdita integra a “Cálida solidão”. A Natureza, paradigmática e plena do “saber dos sápidos/ elementos do mundo”, não concede todo o júbilo ao corpo sem voz – cujas cordas vocais estão petrificadas (“o sol calcinou”<sup>131</sup>) –, ao corpo “sem o consciente/ de uma consciência”, trazido ao organismo do poema. Que ausência se revela quando a Natureza factual ressurge no tempo do poema (“agora”), espaço de um “ausente outro cantar”? Talvez a ausência dos discursos grandiloquentes, das vozes da superfície, e não no “interior da face, no subsolo” onde fermenta a organicidade solitária do cálido discurso poético. Ou a própria voz grandiosa de uma natureza Natureza. Diz-se com Blanchot que

[...] a natureza só é Natureza após a nomeação que ela recebe do poeta, já que [...] ele só faz responder ao apelo exigente do Sagrado. [...] O que é o sagrado? É o imediato, diz Heidegger [...], o imediato que nunca é comunicado, mas que é o princípio de toda possibilidade de comunicar. (BLANCHOT, 2011a, p. 129).

A pedra como lápide do “coro dos seres/ grandiloquentes”, no poema – zona de metáforas – cuja dorida voz estaria na “Cálida/ solidão de propagados pensamentos”. Em outras palavras, a pedra como símbolo de um silêncio evocado que se apresenta à dor do pensamento poético. O silêncio como pressuposto, porque a voz poemática habita uma “região/ vulnerável” – o poema.

<sup>131</sup> O sol alia-se à figura do “Deserto” para sugerir a solidão e o provável silêncio dos que habitam o inóspito espaço do poema: “Também os eremitas/ depois do mundo expõem-se/ ao sol seco./ Como os poetas” (BRANDÃO, 2006, p. 533).

Em *Homenagem à literatura* (1976), a pedra é o silêncio corporificado: “Se os sons fossem a representação das pedras como não o são na teoria da música”; cala o gesto, como ausência, no interior de seu não-interior: “A terra preta e inconsciente do interior de uma pedra/ está a rolar” – movimento aprisionado no sonho obscuro da matéria estática, como no título da prosa “Em cada pedra um voo imóvel” – sem gesto, sem rumor. Ausência de uma potência.

Mas não só a pedra. Ainda nesse mesmo livro um poema nomeia, obliquamente, um “Corpo cálido” em expansão, cujo horizonte tinge de opacidade silenciosa a palavra do dizível poemático:

### CORPO CÁLIDO

[...]  
A luz ilumina de forma contínua formas fluidas. O calor  
exorta o corpo a alcançar na linha do terreno o horizonte  
em que o silêncio se torna mais uma fonte abundante  
pela qual a palavra entra na espessura embranquecida  
[...]

(BRANDÃO, 2006, p. 223)

Ou remete o texto à profundidade indizível que desnorteia quem o enuncia:

[...] Dou à perdição absoluta o poema.  
  
Passou a haver o silêncio nas linhas do léxico.  
[...]  
Mesmo a garganta que assenta sobre  
as concavidades  
do chão não pronunciou palavras.  
  
As que foram abafadas pelo rumor da matéria seca  
de algumas folhas. Poucas palavras estavam junto das suas  
formas concretas,  
poucos sinais se tomavam indecifráveis para sempre.

(BRANDÃO, 2006, p. 240-241)

A voz que atravessa as linhas do léxico também se cala nesse dizer silencioso, e alguns sinais no poema são “indecifráveis para sempre” porque o horizonte da obra se abre para uma

espessura que demora na travessia (“perdição absoluta”) e envolve a matéria poemática, quando muito, em rumor.

Nas “correspondências” buscadas no espectro da natureza, o silêncio é evocado no movimento de vida e morte dos seres. Um poema de (Este) Rosto (1970) abre-se justamente a partir desse *calar* na floração, por entre aberturas e no tempo em que imagens duram “No chão dos olhos”: “O silêncio procede da terra enxuta, ei-lo a/ ver detida a floração no mês/ [...] crescendo nas arestas, frestas das terras;/ Não sobe a floração nem de si mesma,/ ei-la invisível/ durar ao longo da estação/ [...] depois/ no chão dos olhos”. (BRANDÃO, 2006, p. 81).

Metaforizado como “o sigilo das frases”, o silêncio habita o “espaço intercalar” (BRANDÃO, 2006, p. 197) num poema chamado “Visões”, de *Visões Mínimas* (1968-1974). Reverbera-se, em irônico registro, na própria palavra “*intercalar*”, como derivação de “silenciar”. Embora as imagens falem, muitas vezes o que sugerem, nas visões, só fala como promessa de um indizível tocado pelo silêncio, como sigilo.

O poema pode ser a casa em escombros para onde se volta depois de todo dispêndio na busca pela *felicidade ilusória dos sentidos*. Essa busca excessiva talvez seja aquele impulso que nos projeta “[...] para fora de nós mesmos para ouvir [...] o silêncio, *a palavra do mais alto silêncio*” (BLANCHOT, 2011a, p. 111):

#### DO FILHO PRÓDIGO

Depois do silêncio possuído  
e alto  
e depois do silêncio visto.  
Pois a casa ruiu e está  
no centro  
da terra viva e do mar.

(BRANDÃO, 2006, p. 204)

Insinua-se que todo sentido “possuído” ou “visto” não passa de silêncio; qualquer retorno, necessário, em direção ao centro do poema só reencontra a ruína. Ou ecos cálidos na estrutura do verso, em que “[...] frases cálidas ainda ecoam” (BRANDÃO, 2006, p. 357), como se lê num poema de *14 Polissílabos sobre Anjos* (1978-1980).

Na materialidade “vista” por aquele que se debruça na leitura da obra, o canto ou seu canto silencioso constituem uma figura sólida, por assim dizer. Em *13 Poemas de Amor pelos Livros* (1981-1982), um sujeito inscrito dirige-se a seu leitor (único?):

**IV  
TU VÊS AVANÇAR PARA TI A LITERATURA**

[...]  
Exegeta, o que tu viste,  
com o teu único olho ciclópico,

é um paralelepípedo onde  
a voz ou o silêncio da voz  
adquiriram uma figura sólida.

(BRANDÃO, 2006, p. 384)

Pode se dar como “Muro no exílio”, *Âmago I (Nova Arte)* (1982), metáfora designada como aquela que se diz das rochas metamórficas: “Somente o silêncio/ dentro dos modos de ser que se formulam// só como metáfora metamorfa” (BRANDÃO, 2006, p. 399).

*Entre os Âmagos* (1983-1987), uma referência à antiga forma de lírica persa e árabe reafirma a permanência da palavra, com algumas perdas inerentes à passagem do tempo e à mudança do *locus*, mesmo enlaçada ao silêncio:

**GAZEL<sup>132</sup>**

Muda o lugar, o tempo.  
Os dias são eternos.  
Silêncios e palavra  
perderam-se e ficou.

(BRANDÃO, 2006, p. 452)

---

<sup>132</sup> O Gazel ou Gazal é uma forma de poema lírico persa e árabe. Sua forma em dísticos é fixa. Seu conteúdo é amoroso e também místico. Obviamente Fiamma não pretendeu manter os aspectos mais comuns do gênero, como no número de versos (sete a quinze dísticos) e rimas *aa*, *ba*, *ca*, além da citação do nome do poeta no verso final.

Ainda no referido livro, o silêncio é apontado como aquilo que vigora no final das palavras (seja de sua escrita, de sua leitura, de sua pronúncia), como “figura sólida” na matéria mesma do poema:

#### MESA

No final das palavras há o silêncio.  
Pode estender-se o braço até ao fim.

(BRANDÃO, 2006, p. 454)

Texto semelhante está em *Três Livros* (1989), porque, como se tem visto, a obra hasseana também se faz na reescritura dos próprios poemas;

#### HESYCHIA 2

Vem no fim das palavras o silêncio.  
Pode estender-se o braço até ao fundo  
da longa mesa posta para as coisas.

(BRANDÃO, 2006, p. 534)

A mesa, em geral, reúne pessoas e alaridos. Ali ela propicia um silêncio na *Hesychia*, uma espécie de oração solitária e designação a um espírito do silêncio<sup>133</sup>. Intui-se que a “prece” está dirigida ao indizível que forra a mesa do poema, estendendo-se para uma distância. E como no outro poema, o “Estender-se o braço” é buscar esse silêncio, *buscar* como *escrever*. O silêncio não intimida: chama ao texto.

Ocorre aqui a lembrança de um texto do poeta Francis Ponge (1899-1988). Num dos fragmentos de anotações para *A mesa*, Ponge elabora e reelabora seu texto refletindo sobre a relação tema-escritura nos seguintes termos:

[...] na mesa nos apoiamos mas, horizontal, ela convida (e isso também está inscrito nas sílabas finais de tábua, voláteis (e, portanto, dirigidas para o infinito) – ela convida, digo, a seguir, a praticar seu percurso, ela incita a traçar, até sua ponta, linhas, ela convida à escritura [...]. (PONGE, 2002, p. 263)

<sup>133</sup> Oração da Igreja Ortodoxa Oriental. Na mitologia grega, *Hēsychia* (Ἠσυχία) era o espírito (*daimona*) da quietude, do silêncio. Sua equivalente romana é *Quies* (silencioso) e *Silentia* (Hēsychios-silêncio) (Cf. ENCYCLOPÆDIA Britannica).

Michael Peterson diz que o autor escreve “[...] atos a exprimir a falta de palavra e a conferir à duração criadora sua plena potência fantasmática [...]. A *mesa* chama assim o silêncio fundamental que nos permite apreender a música das esferas através da força geradora da matéria” (*apud* PONGE, 2002<sup>134</sup>).

Em *Três Rostos* (1989), um silêncio sagrado evoca-se na figura poética de Hölderlin, numa dupla referência ao *habitar* como fundamento poético e à *impossibilidade* como condição desse mesmo gesto:

#### A OUTRA CASA DE HÖLDERLIN, NO SILÊNCIO

A primeira casa de que no silêncio ouvi falar.  
A de outrora. De que não mais se fala. O  
vácuo.  
[...]

Que eu alcance a  
graça do lugar absurdo. Esse círculo,  
ao reler.

(BRANDÃO, 2006, p. 466-467)

A “casa de que no silêncio ouvi falar” insere, de início, a vigência de uma impossibilidade presente – *ouvir no silêncio* –, mas porque “O poema, pela palavra, faz com que o que é infundado se torne fundamento” (BLANCHOT, 2011a, p. 135); nisso consiste, aliás, o sagrado da palavra. A outra casa de Hölderlin é a que permite *habitar poeticamente*, assim como essa incomum (“absurda”) que o eu inscrito espera alcançar (“a graça do lugar absurdo”). Ao invocar Hölderlin e seu habitar, um eu invoca-se ao poema. No silêncio, uma vez que “Já o silenciar faz parte do falar” (NUNES, 2007, p. 75). Na fala poética sobremaneira, como se tem visto.

Se o poeta é o que fala legitimamente, pela linguagem poética – na qual a própria linguagem fala e é “[...] Poesia em seu sentido essencial” (HEIDEGGER, 1990, p. 58) –, ele abre ao *ser* um *habitar poético*, ou seja, seu discurso poético se dá discurso essencial porque “[...] libera a

<sup>134</sup> Apresentação na contracapa e orelha do livro.

possibilidade do *Dasein*” (NUNES, 2007, p. 75), ou seja, o *ser* e o *existir*. Essa casa poética é a que espera alcançar o ser inscrito no poema, espaço “absurdo” porque instaurador da impossibilidade latente (num “vácuo”) – a do próprio poeta, que “[...] deve existir como pressentimento dele mesmo, como futuro de sua existência. Ele ainda não é, mas já deve ser como o que será mais tarde” (BLANCHOT, 2011a, p. 127). Por isso escreve e *se inscreve*, por isso relê, circula pelo vácuo da poesia.

É compreensível que o espaço quase irrespirável do poema – ou que propõe outros modos de respiração – evoque um silêncio justamente onde se destaca um *Canto dos Cantos* (1995):

#### CANTO DIURNO

[...] Também o desejo  
imaginou a língua sem palavras,  
e que é a do som do Canto e dos poemas.

(BRANDÃO, 2006, p. 578)

O indizível pode, no “limiar da flutuação”, dar sinais de sua vigência na contraface da língua, no poema “a língua sem palavras”, que compõe nele o “som do Canto”, como desejo imaginado (“o desejo/ imaginou”) pelo ser da linguagem poética. Sua forma é estranha ao dizer, no sentido de revelação imediata, e por isso foi imaginada.

Registre-se, a propósito, que a abordagem literária da *poíesis* não é, em sua integralidade, a abordagem filosófica. O que se evoca nesta aproxima-se da esfera da *poíesis* heideggeriana, não necessariamente presa ao texto, pois o “[...] habitar poético sobrevoa fantasticamente o real, [não] a fim de abandoná-l[o]” (HEIDEGGER, 2011b, p. 169), sendo, como diz o filósofo da Floresta Negra, “potência fundamental da habitação humana” (*apud* NUNES, 2007, p. 149). O poeta “[...] canta no seio das aparências familiares, mas rompendo com elas. Ele apela para a coisa estranha, em que o invisível se delega para permanecer o que ele é: desconhecido”, e faz isso pelo viés da imaginação, que introduz na esfera poética imagens como “inclusões visíveis do estranho” (*apud* NUNES, 2007, p. 149).

A outra casa de Hölderlin, em *Obra Breve*, é o poema como imagem imaginada de um habitar, pois ela é “[...] a ausência do que nos dá, e nos faz esperar isso como uma presença de uma ausência, provocando em nós o movimento mais vivo para possuí-lo” (BLANCHOT, 2011a, p. 117). O desejo aí é *evocação poética*, só assim imaginada – como Canto sem palavras, ou “[...] um dos desejos mais antigos da literatura: escrever para chegar ao silêncio” (BLANCHOT, 2011a, p. 69). Imaginar ou sonhar, como Louis-René des Forêts, “com uma linguagem/ Não sujeita às palavras...” (*apud* BLANCHOT, 2011b, p. 37).

Assim, por isso também talvez a obra seja intensamente breve, efêmera como um

#### CANTO DO EFÊMERO

[...]  
 Este canto ensinou-me que o silêncio  
 é o primeiro hino que nos chama  
 para ouvir a Voz do Universo.  
 Pede-nos para ficarmos um momento  
 na órbita da Terra em rotação  
 até ao *dies irae* entre os dias.

[Perdida das dez tribos, no deserto,  
 eu ainda erro atrás de uma miragem,  
 despida e pobre e muda.]

(BRANDÃO, 2006, p. 580)

O poema como *o aprendizado de escrever*, desde um “fundo do silêncio” de onde vem aquele canto de “Poética” – o universo do poema: “A luz e a treva que mostram o/ prodígio” (BRANDÃO, 2006, p. 404). Não se trata de mudez pura ou ideal; aqui o silêncio é um “hino” em translação, orbitando o eclodir poético, que é estar no “deserto” da escrita, em queda sempre iminente. Escrever até o *dia da ira*, ou seja, até ser atraído pela gravidade que devolve o eu poemático ao mundo dessa escrita, a um “[...] continuar a escrever, uma escrita sem fim até o fim ou a partir do fim” (BLANCHOT, 2011b, p. 26). “Eu ainda erro atrás de uma miragem”, diz a voz na permanência textual, na enfática precariedade (“despida e pobre e muda”) do território propício às miragens – o deserto –, na travessia infinita diante da qual o



indizível se afasta à medida em que dela alguém se aproxima. O canto é efêmero, porém faz vibrar a miragem, que também é efêmera – mas eis, singularmente sonorizada, a ausente paisagem do poema.

Ecoando como símile interno em outro corpo textual, o silêncio impregnado dessa *poíesis* atravessante, a voz de uma *persona* inserida

[...]  
E ouvinte de leitor, alheio e seu,  
ela ouve o som das suas letras  
e aprende que os silêncios breves  
somente são um eco das palavras  
e que o total silêncio é no Todo  
o máximo eco para que tende a voz.

(BRANDÃO, 2006, p. 583)

“Antístrofe<sup>135</sup>” é o título do poema, porque “O progresso dos textos/ é epigráfico” (BRANDÃO, 2006, p. 173). Ouvir o pequeno silêncio entre signos e sinais é prosseguir, na escuta da voz de si e do outro que “comparece” ao poema, rumo ao indizível (“Todo”) como horizonte da obra poética.

O eco de textos alheios, elemento da cultura heterogênea que impregna a escrita, chega aos perceptos do poema, capazes de *lidar* com os ruídos também de baixa frequência (silêncio?) nas poéticas *Cenas vivas* (2000):

#### DO TITANIC NO ECRÃ

“A poesia é uma loucura de palavras”\*:  
golfadas de água, pistons, caldeiras,  
mar de silêncio, música de piano forte,  
escadaria, ascensores, golfadas  
de água, trajos de gala, icebergs,  
mar de silêncio, amor, morse, foguetes  
de luz, música de piano forte, amor,  
decotes, plumas, tules, icebergs,  
pistons, camarotes, madeira envernizada,  
tapeçarias, ascensores, morse, amor,  
mar de silêncio, salva-vidas, escaleres,

<sup>135</sup> Grupo de versos que, na poética grega e latina, correspondia exatamente a outro grupo anterior, como na *ordem pindárica*, por exemplo.

escadas de corda, sino, apitos, foguetes  
 de luz, golfadas de água, escaleres, jorros,  
 mar de silêncio, morse, sino,  
 escaleres, amores mortos, morse,  
 morte, amor, morse – disse  
 um grande poeta meu contemporâneo.

\*Ruy Belo  
 (BRANDÃO, 2006, p. 628)

O turbilhão de objetos evocados poderia ensurdecer a leitura para um ouvir silencioso. Mas aqui o silêncio é agudamente alusivo, está na imagem do “mar de silêncio”, ou no “iceberg”, na “luz”. Componente de um indizível, como aqui se compreende, o silêncio não é exclusividade acústica (CAGE, 1995, p. 164) no poema, podendo surgir na inevitável “loucura de palavras”. Mesmo entre ruídos tão nominalmente acionados (por imagens): “golfadas”, “pistons”, “pianoforte”, “morse”, “sino”, “apitos” etc. Mesmo na sonorização ritmada de certas construções nos versos (“amores mortos, morse,/ morte, amor, Morse”). Porque o poema é devaneio, loucura, lugar de toda contradição. O nome dessa loucura composta, ela mesma, só se sintetiza como *indizível*.

A propósito, de certa forma,

#### NINGUÉM TANTO QUANTO SÓCRATES

Ninguém tanto quanto Sócrates desprezou  
 a escrita, por falaz instrumento,  
 disse-nos. Porque faria esquecer  
 o mundo, memorizado até ao fascínio,  
 pelos olhos e pela fala. Mas eu amo-o,  
 porque no *Fedro* o seu pensamento  
 teve medo de perder a realidade,  
 se a muda mão duplicasse mesquinha  
 o esplendor dos dentes, da língua, do palato.  
 Se o silêncio, que sempre colocamos  
 por detrás das órbitas, se esvaziasse  
 dos sons e das figuras que o preenchem.

(BRANDÃO, 2006, p. 641).

O desprezo de Sócrates à escrita (“falaz instrumento”) se deve, em parte, a um silêncio estéril que dela se obtém nas indagações. Gregária do esquecimento, gesto dúplice e mesquinho da “muda mão”, quando o mundo fascina pelo que se vê (“o esplendor dos dentes”) e se ouve

(“esplendor [...] da língua”). Ver, observar, captar sons e imagens é a riqueza dos discursos orais, dom da voz.

Em *Fedro* (ou *do Belo*), Platão registra um diálogo entre um jovem estudante de oratória e Sócrates, sobre o caráter e o valor do amor sensual (Eros) e os limites da retórica. Após ler um discurso de Lísias, o entusiasmado Fedro busca a opinião de Sócrates sobre as qualidades discursivas e precisão de seus termos.

Platão critica, no *Fedro*, a retórica praticada pelos sofistas. No *Górgias* (*Da Retórica*), ele fará isso amplamente. Aqui, porém, ele se propõe ainda analisar “a questão da propriedade e impropriedade no escrever” (PLATÃO, 2012, p. 115). Interrogado por Fedro sobre algo que o mestre teria ouvido a esse respeito, Sócrates passa, então, a narrar a história do deus egípcio Theyth (que corresponde ao deus Hermes na mitologia grega), cujos feitos se relacionam ao domínio da magia, da sabedoria, da palavra escrita e falada, entre outros:

O que ouvi foi que em Naucratis, no Egito, havia um dos antigos deuses daquela nação, [...] sendo o nome desse próprio deus Thoth. Foi ele que primeiramente concebeu os números, o cálculo, a geometria e a astronomia, além do jogo de damas, os dados e – o mais importante de tudo – as letras. Ora, o rei de todo o Egito naquela época era Tamos [...]. A este dirigiu-se Thoth para mostrar suas invenções [...]; todavia, quando ele apresentou as letras, no dizer de Thoth: “Isto, ó rei, uma vez aprendido tornará os egípcios mais sábios e aprimorará suas memórias: trata-se de uma poção para a memória e a sabedoria por mim descoberta”. Tamos, contudo, respondeu: “Sumamente engenhoso Thoth, uma pessoa é capaz de conceber as artes, mas a capacidade de julgar de sua utilidade ou nocividade aos que farão uso delas cabe a uma outra pessoa. E tu, agora, pai das letras, foste levado pelo afeto a elas a conferir-lhes um poder que corresponde ao oposto do poder que elas realmente possuem. O fato é que essa invenção irá gerar esquecimento nas mentes dos que farão o seu aprendizado, visto que deixarão de praticar com sua memória. A confiança que passarão a depositar na escrita, produzida por esses caracteres externos [...], os desestimulará quanto ao uso de sua própria memória [...]. (PLATÃO, 2012, p. 116-117)

Fedro concorda com Sócrates, acerca dos malefícios da escrita e de seu silêncio quando indagada, e sobre a terrível morte da memória. A escrita desestimula. O filósofo prossegue, afirmando serem ingênuos os que

[...] pensam que as palavras escritas têm uma serventia que vai além de fazer lembrar aos que já têm conhecimento do objeto do que foi escrito. [...] é possível que imaginasses que falam [as palavras escritas] como se possuíssem algum entendimento, mas se tu as interrogares, no anseio de conhecer o que dizem, se limitarão a dizer sempre uma só e mesma coisa. (PLATÃO, 2012, p. 118-119)

Sócrates reforça seu voto ao poder da fala, e invoca uma das nove ninfas para auxiliá-lo do que vai dizer: “Então acudi a mim, ó Musas Melodiosas, se assim sois chamadas por força da qualidade de vosso canto ou devido à raça musical dos ligurianos, concedei-me vossa ajuda no discurso [...]” (PLATÃO, 2012, p. 29). Num outro poema de *Obra Breve*, o sujeito inscrito se refere ao discurso puramente oral como “o melódico analfabetismo”:

#### LER POESIA

De difícil memória era, sim, para todos. O que aconteceu com a Poesia foi que esta matéria sem tempo facilmente se memoriza no espaço gráfico. E a terrível democracia leitora multiplicou então estes papéis silenciosos e multiplicou os olhos silenciosos que sabem ler, acabando com o melódico analfabetismo.

(BRANDÃO, 2006, p. 206)

O poema tem olhos silenciosos que sabem ler (encontrar uma voz), olhos alfabetizadores, pois a palavra tem relativo poder de memória na escrita e de democrática multiplicação discursiva, como se os olhos de quem vê, no texto, multiplicassem o olhar entre os leitores. A melodia – e mesmo o silêncio – da escrita é de outra ordem, e contém sons e figuras (como se tem visto nesta Parte IV). As palavras são os olhos do poema, com os sons, o silêncio – as letras são cegas.

O Sócrates de *Fedro*, por outro lado, confia no discurso melódico, a ser ouvido, porque segundo ele “[...] nenhum discurso escrito, quer em verso, quer em prosa, merece ser encarado com muita seriedade” (PLATÃO, 2012, p. 124).

Não obstante, Sócrates ridiculariza a figura do poeta em detrimento da de um orador:

**Sócrates:** Se alguém não dispuser de algo mais valioso do que o que criou ou escreveu, restringindo-se a mover suas palavras ao seu bel prazer, adicionando uma frase e retirando outra, incorrerias em acerto em designá-lo como um poeta, autor de discursos ou lei?

**Fedro:** Certamente.

(PLATÃO, 2012, p. 126)

Logo Sócrates, cuja voz chega aos dias de hoje “E Sócrates falou/ pela boca do livro” (BRANDÃO, 2006, p. 387). O amor a Sócrates não impede que outro poema relativize as ideias do filósofo: “[...] a voz humana difícilima/ de prender porque se extingue./ [...] Sabes que nada sabes/ ou tudo como Sócrates” (BRANDÃO, 2006, 157). De fato,

Embora a fala esclareça, traga à vida, dê corpo àquela indecisão do pensamento em si, falta-lhe a capacidade da escrita, ou seja, a capacidade de escolher, arrumar, rever e dispor da forma exata; falta-lhe valer-se dos princípios básicos da economia de que se nutrem as máquinas, para tornar mais plena e eficaz sua força e assim poder constituir-se como obra. A obra é um corpo, esse sim, permanentemente a mover-se: a ir e vir. A obra, que nasce da escrita, tem a virtude da entrega, pode estar com o outro, pode servir e manter-se grande. (SANTOS, 2002, p. 29)

A escrita democratiza, pela circulação e perenidade, saberes, efeitos; tem um aspecto de composição e manipulação, mais pleno e eficaz, difícil à voz. Tem a obra escrita um senso de alteridade e de permanência na grandeza da constante doação. Compartilha olhares, vozes – e, por que não?, silêncios, ou fenômeno maior e constitucional: indizível que “[...] vira o nosso desamparo para o aberto” (HEIDEGGER, 2002, p. 365).

Acima, e porque se aludiu a silêncio, citou-se o multiartista John Cage. Ele concebe amplamente o silêncio, considerando implicações e desdobramentos de noções envolvidas.

Alberto A. Heller assim resume tais concepções:

a) O silêncio elogiado por Cage não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal/ modo específico de temporalidade), o invisível, o inatural; dá-se como abertura, horizonte de possíveis; faz-se presença (não é: torna-se); b) o silêncio ultrapassa o nível empírico e se mostra como uma transcendentalismo radical; c) no silêncio, no ‘deixar os sons serem eles mesmos’,

revela-se uma dimensão ética: modo de co-presença, intersubjetividade (com ênfase em **inter-**), intercarnalidade. (HELLER, 2008, p. 14-15)

Compreensão análoga, em certa medida, a muito do que se leu em *Obra Breve*, conforme a recolha ilustrativa proposta aqui. Fiama também explora os vários níveis de silêncios em seus poemas, como se viu; desde o que ronda, como enigma, a atmosfera elíptica de um “Água significa ave”, porque isso *diz e não diz*, ao silêncio que se estende para além de um último verso como “a palavra principia”.

No poema, não vigora um silêncio absoluto (ausência de todo som), mas, no mínimo, “o silêncio dual/ [...] contra o silêncio singular” (BRANDÃO, 2006, p. 170): “A própria fala cria/ o objecto e separa-o/ do silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 82). Ou o sopro duro que vem da “lira/ e passa/ no silêncio” (BRANDÃO, 2006, p. 97-98). O “silêncio possuído/ e alto/ [...] o silêncio visto” (BRANDÃO, 2006, p. 204). O silêncio que “se torna mais uma fonte abundante” (BRANDÃO, 2006, p. 223). Aquele paradoxalmente constitutivo, que circula nos respiros de “sonsligadosvários<sup>136</sup>” como “metáforas vazias” (BRANDÃO, 2006, p. 250). O de um estágio originário, como “nó de partículas no nível zero” (BRANDÃO, 2006, p. 319) e no eco de “frases cálidas” (BRANDÃO, 2006, p. 357). O “silêncio da voz” como sólida figura (BRANDÃO, 2006, p. 384); no “final das palavras” ou como seu destino/horizonte (BRANDÃO, 2006, p. 454; 534). No canto geral dos poemas. Diz-se:

Numa palavra não há silêncio, mas, antes, silêncios, e essa pluralidade irreduzível parece, por um lado, ser a característica mais relevante para a compreensão do real alcance da discussão sobre a linguagem e, por outro, apontar para uma necessária limitação de todo estudo sobre silêncio. (KEMPINSKA, 2008, p. 64-65)

Fiama não propõe uma redução última do silêncio, como se o indizível fosse instância simples e de frágil intensidade. O sujeito de seus poemas transita entre tantas possibilidades que, nesse

<sup>136</sup> No *Íon*, único diálogo cujo eixo central é a poesia, Platão faz com que Sócrates teça o seguinte comentário sobre o aspecto melódico do poema: “[...] os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos; [...] também a alma dos poetas trabalha assim [...] fora de seu juízo e o senso” (PLATÃO, 2011, p. 39). Como se o poeta negasse que “Poesia é loucura da forma” (CASTRO, 2000, p. 35).

aspecto, o indizível induz a marca da falha, da errância poética. Se nele é viva a percepção de silêncios, é indicado que se fale em diferentes modos de silêncio, de uma “multiplicidade difusa” (HELLER, 2008, p. 46).

Se há nos poemas de *Obra Breve* um canto silencioso é porque, no poema, a relação som↔silêncio denota complexibilidade e maleabilidade, já que no texto vigoram “som e silêncio mutuamente envolvidos, co-pertencentes, co-fundantes – *Gestalt*” (HELLER, 2008, p. 54). Som e silêncio comporiam uma Gestalt merleau-pontyana: a que não vem de soma, mas da ideia de indivisão (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 192), numa “ideia de multiplicidade difusa” (HELLER, 2008, p. 46).

Se tal multiplicidade participa das *Cenas Vivas* (2000), analogamente a um “Sistema solar” em que “Cada silêncio corporiza-se no espaço” do poema (BRANDÃO, 2006, p. 661), e se é possível dizer que “o silêncio se torna mais uma fonte abundante/ pela qual a palavra entra na espessura” (BRANDÃO, 2006, p. 223), é de se perguntar “Por que o silêncio estaria do lado da não-atividade e não da atividade?” (HELLER, 2008, p. 56). Não só nesse caso, mas, por exemplo, “Sabe-se que em música o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda, ele é um signo” (BARTHES, 2003, p. 58).

O poeta sabe da paradoxal força do silêncio em seu texto. Como diz Barthes em *O Neutro*, “[...] o silêncio só se torna signo quando o fazem falar, quando acompanhado de uma fala explicativa que lhe dá sentido” (BARTHES, 2003, p. 60). E antes:

Do ponto de vista semiológico, interessante: o silêncio não é um signo no sentido próprio, não remete a um significado: está lá como o *tacet* de uma partitura [...]: valor sintagmático numa polifonia, ao menos com três alcances: o que penso + o que digo ou não digo + o que o outro recebe (pois meu ‘silêncio’ não é necessariamente recebido como ‘silêncio’!). Nessa ‘semiologia’ da moral mundana: ele é sempre o implícito. [...] o implícito é o pensamento que escapa ao poder, é portanto o grau zero, o lugar insignificante. (BARTHES, 2003, p. 53-54)

Assim é que, segundo o autor de *O grau zero da escritura*, uma aporia se interpõe ao que se vai dizendo sobre esse aspecto do silêncio, o qual “[...] se torna, querendo ou não, seu próprio signo” (BARTHES, 2003, p. 141). Daí que se abre o seguinte panorama:

Silêncio: primeiramente, suposta arma para desmontar os paradigmas (os conflitos) da fala; depois, essa arma solidifica-se em signo (ou seja, preso num paradigma): o Neutro, é que esquiva dos paradigmas, vai então tentar – paradoxalmente – burlar o silêncio (como signo, como sistema). (BARTHES, 2003, p. 60)

O poema abriga essa luta (“do silêncio como desejo oposto à fala”; “Esta obra está em ruína. Um silêncio entre-dentes”; “o grilo/ [...] corta o seu fio de sons/ [...] e avisa-me da vida e da morte”; “enchem o silêncio/ de pancadas”<sup>137</sup>). Burlar sua múltipla realidade na escrita do poema não significa anulá-lo. Ainda mais que o sujeito, aí, “[...] é linguagem (fala), [...] o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado numa zona-limite da experiência humana, em que o sujeito se joga com sua morte (como sujeito)” (BARTHES, 2003, p. 62-63). Estar nessa luta é a metáfora do ser na escrita, ele como metáfora mutante de si mesmo, em constante modificação, reposicionamento, ausência, simulação – como se leu em *Âmago I (Nova Arte)* (1982): “Somente o silêncio/ dentro dos modos de ser que se formulam// só como a metáfora metamorfa” (BRANDÃO, 2006, p. 399).

Os modos de ser, nesse caso, dirigem-se a certa imprevisibilidade semântica. Em *Silence* (1995), Cage, aponta uma possível origem para certa metamorfia da relação som-silêncio:

Formalmente, silêncio era o lapso entre sons [...]; ou aquele da expressividade, onde silêncios num discurso musical podem prover pausas ou pontuações [...]. Quando nenhuma dessas outras metas está presente, o silêncio se torna outra coisa – de maneira alguma silêncio, mas sons, os sons ambientes. A natureza desses sons é imprevisível e mutante. (*apud* HELLER, 2008, p. 22)

<sup>137</sup> BRANDÃO, 2006, p. 170; 408; 630; 718, respectivamente.



Os vários modos de abrir ouvidos e olhos para os perceptos silenciosos em *Obra Breve*, nos seus modos de ser, fazem parte da natureza plural do silêncio, que “[...] não se deixa apreender de forma direta – faz-se necessário que se o ouça por via alusiva, lateral, de soslaio ou refletido” (HELLER, 2008, p. 15).

Devido à sua natureza ambivalente, sua contribuição para a constituição de uma impossibilidade poética, um indizível constituinte, também participa da “presença de uma ausência [...], assim como o orador integra as pausas, as pontuações e as respirações em seu discurso” (HELLER, 2008, p. 16), o que integra, além disso, uma espécie de melodia, uma articulação fônico/imagética por vezes explícita e determinante para o canto e seus fluxos:

#### O CEDRO

[...]

Mas se eu não souber  
fugir aonde espero se não souber não i-  
maginar a aflição avançarei mais  
pelopoema até obter estes sons  
ligados vários quero se am para se-  
rem correspondências de metáforas vazias.

(BRANDÃO, 2006, p. 249-250)

Isso porque, no poema, mesmo onde não há som, há gesto: “no calar, mostra-se o silêncio performativo: um silêncio que é gesto” (HELLER, 2008, p. 16). Um silêncio para ser consumado, “não compreendido. [...] Sua performatividade não se deve ao elemento visual, mas à irredutibilidade do momento, à *Gestalt* de forças que produz a unicidade do momento (do momento, não da obra!)” (HELLER, 2008, p. 33).

Em *Signos*, Merleau-Ponty reflete sobre o *emantar* que envolve a palavra:

[...] a palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever. Se quisermos fazer-lhe justiça, teremos de evocar algumas daquelas que poderiam estar em seu lugar, e foram rejeitadas, sentir como teriam atingido e agitado de outro modo a cadeia da linguagem, a que ponto esta palavra era realmente a única possível, se essa significação devia vir ao

mundo... Enfim, temos de considerar a palavra antes de ser pronunciada, o fundo de silêncio que não cessa de rodeá-la, sem o qual ela nada diria, ou ainda pôr a nu os fios de silêncio que nela se entremeiam. (MERLEAU-PONTY, 1995, p. 47)

O indizível plural, em *Obra Breve*, descarta o já definido. Por isso “Água significa ave”. Às vezes, no caminhar tumultuado da obra, uma voz mais fatal se interpõe à indefinição e dispara: “Amo o ininteligível” (BRANDÃO, 2006, p. 440). Alguns teóricos, como Hugo Friedrich, veriam nisso uma *tendência ao negativo* muito própria, segundo ele, da poesia moderna.

A ênfase na negatividade enquanto característica eminente da poesia moderna encontra sua elaboração mais influente na obra de Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik*. O silêncio é, para Friedrich, um fenômeno negativo por excelência e encontra na obra de Mallarmé sua mais completa elaboração e exemplificação. O papel do silêncio relaciona-se, nesse contexto, à destruição da função representativa da linguagem na poesia: “Le silence pénètre dans la poésie au moyen des choses ‘tues’ (parce que ‘abolies’). (FRIEDRICH, 1978, p. 157)

De acordo com Friedrich, o caráter necessário do hermetismo corresponde à obscuridade essencial de todas as coisas. Nesse contexto, toda tentativa de esclarecimento já traz consigo uma ameaça de empobrecimento da obra. Portanto, a leitura deve renunciar à decifração, a uma compreensão por demais completa, e deve aceitar a existência do “impenetrável”. Ela deve, assim, galgar um outro nível de relação para com a obra, nível que Friedrich chama, recorrendo a uma metáfora, de vibração (FRIEDRICH, 1978, p. 162-163).

Nessa direção, guardadas as especificidades, podem-se acolher aqui as reflexões de John Cage sobre silêncio, justamente no estudo da música. Afastando-se do cânone acústico clássico, que geralmente considera o silêncio como ausência absoluta de som<sup>138</sup>, ele busca uma *nova*

<sup>138</sup> O silêncio, segundo Cage, não existe em sua forma pura, como constatou “[...] em sua famosa experiência na câmara anecóica (à prova de som) da Universidade de Harvard em 1950/51 (os relatos do próprio Cage são contraditórios quanto à data): ao invés de perceber finalmente o “verdadeiro” silêncio, Cage relata ter ouvido um som grave e outro agudo, descobrindo com o engenheiro responsável que o som grave era decorrente de seus batimentos cardíacos e da circulação sanguínea, enquanto o som agudo era decorrente de seu sistema nervoso. Sua primeira conclusão: o silêncio não existe, sempre há som; “pois nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Sempre há

*música*<sup>139</sup>, na qual “[...] nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão” (CAGE, 1995, p. 7).

Para Cage, som e silêncio se interpenetram: “nenhum som teme o silêncio que o extingue, e não há silêncio que não esteja grávido de sons” (CAGE, 1995, p. 135). Pode-se estender essa noção aos poemas de Fiama, porque também em *Obra Breve* “[...] não se trata mais simplesmente de uma inter-relação entre som e silêncio [...], mas poder de eclosão, tecido de reversibilidade entre visível e invisível no qual o som não se relaciona com um silêncio que lhe é estranho e exterior posto que o tem em si” (HELLER, 2008, p. 117). As palavras no poema são “reserva de uma palavra por vir” (BLANCHOT, 2011b, 61), por isso transpiram silêncio. Mas não se trata de silêncio absoluto em si, mas aquilo que, de algum modo, já se chamou aqui de *presença de uma ausência, espera, profundidade, horizonte da obra*. Algo semelhante ao que ocorre na música de Cage, que “[...] não traz o silêncio ‘em si’, mas trabalha com/sobre o *efeito* desse silêncio, que se faz ouvir indiretamente como dimensão, como verticalidade” (HELLER, 2008, p. 29).

Sobre sua natureza física, “Note-se que a inseparabilidade entre som e silêncio pode ser constatada na própria onda sonora, cuja constituição não é de um único som estacionário, mas de fase e defasagem, da combinação entre movimento e repouso” (HELLER, 2008, p. 20). É preciso, portanto, “[...] escapar à limitação acústica e à dicotomia som-silêncio [...], compreender o silêncio não como coisa, não como ente, não como em-si; compreender o silêncio para além da noção de substância” (HELLER, 2008, p. 34). Além disso, a ideia de sentidos puros aproxima-se mais de uma noção idealizada do que experiência provável. Para

---

*algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos*” (HELLER, 2008, p. 18-19).

<sup>139</sup> Cage compôs peças musicais *sui generis*, como a famosa 4’33’’ e *Musicircus*, para ficar apenas nestas. Na primeira, o músico deveria sentar-se ao piano e não fazer “mais nada”, pelo tempo de 4min33; a outra peça é um misto de performance, com leitura textual em várias vozes e emissões sonoras de várias fontes, sem ensaio prévio.

John Cage, não há percepção unidirecional, não há adição pura, nem visão pura, tato, olfato, ou paladar (HELLER, 2008, p. 32).

Em Cage, bastante influenciado pelo Zen, o silêncio “[...] não se refere a um vácuo nem a uma ausência absoluta, mas antes a um *gesto* (ou a um modo desse gesto). [...] a arte oriental [evidencia] não a arte, mas o próprio ato artístico, o próprio gesto” (HELLER, 2008, p. 42).

Em *Obra Breve*, não se mostra o silêncio como a *ausência vazia* da palavra, mas como a entrega à palavra. É Martin Heidegger que pergunta e, logo a seguir, responde: “[...] quem poderia simplesmente silenciar sobre o silêncio? somente um dizer que fosse propriamente dizer, poderia fazê-lo” (HEIDEGGER, 2008a, p. 118). E Alberto Andrés conclui:

O silêncio, mesmo se desejado (ou especialmente se desejado), nos escapa. Dele experimentamos seu rastro, sua aura, sua presença, próxima mas ao mesmo tempo distante. [...] Assim, o silêncio continuamente nos escapa, continuamente se subtrai (ao mesmo tempo em que nos atrai). Não pensamos ‘o’ silêncio: pensamos em sua direção, em sua *atração*. (HELLER, 2008, p. 84)

O habitar poético de Hölderlin, Heidegger e Fiana se alinham nessa ausência que é demora, permanência não estática, mas caminhar para um horizonte traçado justamente pela ausência:

No caminhar em direção ao que se subtrai, nós mesmos apontamos para aquilo que se subtrai; esse apontar significa: de alguma forma, já pertencemos àquilo para o que nos encaminhamos. No ouvir (*hören*) o silêncio há um pertencer (*gehören*) a ele. Atraídos à sua presença, nele nos deixamos, nele nos de-moramos. (HELLER, 2008, p. 85)

O canto é canto de silêncio, fala silenciosa, diz-se na leitura de *Obra Breve* por esse viés. Como pondera Alberto Andrés, “[...] o silêncio se expressa nesta fala ou nesta ação; talvez não seja, porém, lícito, dizer: vou expressar o silêncio” (HELLER, 2008, p. 85). Mas, como se viu nos vários exemplos, não é da ausência de som/palavra que trata o silêncio – não em

Fiama. Ele não é tacere absoluto, como mostra Barthes em *O neutro*: “*tacere* = silêncio verbal  $\neq$  *silere*<sup>140</sup>: tranquilidade, ausência de movimento e de ruído” (BARTHES, 2003, p. 49).

Daí é que se diz também que

Palavras como ‘silêncio’ e ‘nada’ não devem ser interpretadas como entes nem como *em-si*, mas como indicativos: elas *indicam uma experiência*, uma experiência que não pode ser explicada por meio de um substantivo porque só se realiza *em ato*. Ao tentar descrever essa experiência, a palavra nos trai, pois o nada (ou o silêncio) passa a ter aparência de um ente, de um ‘algo’ – um algo a ser ‘alcançado’ ou ‘preenchido’. (HELLER, 2008, p. 44)

Como se fala também em silêncio como *ausência*, ocorrem aqui três versos de Fiama, que mencionam a palavra “nada” ao lado de “ausência” e da ideia de totalidade (“tudo”), em *Novas Visões do Passado* (1975): “A ausência/ não é o nada, mas o manancial” (BRANDÃO, 2006, p. 184); e em *Âmago I (Nova Arte)* (1982): “o nada que há em tudo”. As noções em torno de *nada* são numerosas e complexas. Permita-se breve apanhado a esse respeito.

Em “O que é metafísica”, Heidegger, a partir de Hegel, considera: “Ser e nada co-pertencem, mas não porque ambos [...] coincidem em sua determinação e imediatidade, mas porque o ser mesmo é finito em sua manifestação na essência, e somente se manifesta na transcendência do ser-aí suspenso dentro do nada” (HEIDDEGER, 1973, p. 62). Trata-se de uma concepção de ser *enquanto* nada, não em *ser e nada*.

A jarra de Heidegger. Em “A coisa”, Heidegger pensa a concepção de nada a partir da descrição dos aspectos físicos do objeto. Para a física, a jarra vazia estaria cheia de ar; com vinho, o ar se desloca e cede lugar ao líquido. O vazio da jarra, para o filósofo alemão, transcende o vazio físico. A coisa não se reduz às propriedades receptora/doadora de líquidos: “Na vigência da jarra perduram céu e terra” (HEIDEGGER, 1973, p. 162), ou seja, a duração

<sup>140</sup> Barthes ainda acrescenta: “Silêncio integral [...] chega ao *silere*: silêncio de toda a natureza, dispersão do fato-homem na natureza; o homem seria como um ruído da natureza, [...] uma caco-fonia” (BARTHES, 2003, p. 65).

do que veio no rastro, em “inaturalidades. [...] a jarra se mostra num mundo de relações e inter-relações; [...] o nada se mostra como acontecimento dinâmico: mesmo sem se mostrar como ‘algo’, um nada impregna e influencia todos os existentes” (HELLER, 2008, p. 48).

A filosofia busca “[...] mostrar como o mundo se articula a partir de um zero de ser que não é o nada, isto é, em instalar-se na margem do ser, nem no Para si nem no Em si, na juntura, onde se cruzam as múltiplas *entradas* do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 235).

John Cage também se dedicou a longos estudos sobre a relação entre silêncio e o nada. Para o Zen, diz Byung-Chul Han, “[...] o nada não nega a unidade dos entes; o nada apenas impede que os entes se ‘solidifiquem’ em si mesmos” (*apud* HELLER, 2008, p. 45). Han pondera que “[...] o nada do zen-budismo não domina como centro reunificador, que tudo ‘para si reúne’ ou ‘à sua volta e para si estimula’. [...] é mais vazio que o vazio de Heidegger. [...] o nada do zen-budismo é sem alma e sem voz. É antes espalhado que ‘reunido’ (*apud* HELLER, 2008, p. 49).

Daisetz Suzuki, em *Introdução ao Zen-Budismo*, diz que

O Eu é comparável a um círculo sem circunferência, [...] o vazio. Mas é também o centro desse círculo, que se encontra em toda a parte e em toda a parte do círculo. O Eu é o ponto de absoluta subjetividade [...]. Entretanto, como esse ponto pode ser movido para onde quer que o desejemos, para lugares infinitamente variados, não é realmente um ponto. O ponto é o círculo e o círculo é o ponto. (*apud* HELLER, 2008, p. 52-53)

Dentre outras sínteses, John Cage assim perspectiva o silêncio frente o nada: “A relação som-silêncio é da mesma ordem que a relação algo-nada; o silêncio não é o nada; o silêncio não é nada; o silêncio é não-nada; o silêncio não é: torna-se” (HELLER, 2008, p. 54).

À medida que vai percebendo nesse *tornar-se* uma intensidade do que não permanece, a leitura, tanto do leitor externo quanto do leitor que o próprio sujeito inscrito é de sua escrita enquanto se dá, pode suscitar o imperativo da significação, pois “O esforço interpretativo do

fruidor remete à noção de lugares vazios, que correspondem a silêncios, a tudo aquilo que aparece a seus olhos como não-dito ou não-visualizado e que necessita de uma busca por preenchimento” (KEMPINSKA, 2008, p. 124). Busca que não finaliza num sentido pleno, repita-se. Busca que é permanecer a buscar.

Estaria o silêncio carregado dessa promessa de *revelação do material para um preenchimento*, como se o indizível de que ele participa gestasse desde sempre um saber silencioso – como se houvesse na insuficiência da linguagem um dispositivo, por isso mesmo, de um pré-conhecimento? Em outras palavras, haveria um cogito silencioso – sob “[...] a lógica de que, se a linguagem é enganadora, talvez a verdade devesse ser buscada em seu ‘oposto’, isto é, no silêncio” (HELLER, 2008, p. 41)? Não para Maurice Merleau-Ponty, com quem não é difícil concordar: em suposto cogito, “[...] sua própria descrição do silêncio repousa inteiramente sobre as virtudes da linguagem. A posse do mundo do silêncio [...], não é mais esse mundo do silêncio, constitui um mundo articulado, elevado [...], falado [...]. Esse silêncio *não será o contrário* da linguagem” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 173). Aliás, o filósofo francês destaca outro nó relativo a essa questão: “Como é que toda  $\phi$ <sup>141</sup> é linguagem e consiste, porém, em reencontrar o silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 199).

Com a linguagem, a obra fala. Fala em seus silêncios; “ao falar, abro-me à contingência, [...] uma comunhão expressiva que reúne meus pensados e impensados a uma infinidade de outros pensados e impensados, meu silêncio a uma infinidade de outros silêncios” (HELLER, 2008, p. 101). Está-se numa escrita da cambiante; mesmo inscrita, também, numa tradição literária da eloquência, o sujeito poemático admite se mostra inquieto em sua escrita: “Só de uma forma rudimentar escrevo” (BRANDÃO, 2006, p. 298). Daí a compreensão: “Serei sensível à modificação/ indefinidamente” (BRANDÃO, 2006, p. 296). Mas

---

<sup>141</sup> Filosofia (do grego *φιλοσοφία*).

[...] é justamente enquanto escrita da impermanência que a caligrafia revela o movimento original, a energia, a respiração (Cage: “*O sentido está na respiração*”) – o silêncio. Mesmo no movimento pensado e dirigido há uma fundação silenciosa que não pára de não inscrever-se, uma dimensão vertical que acompanha o processo e deixa seu rastro. (HELLER, 2008, p. 110)

Modificar-se indefinidamente é viger na incompletude inexorável, estar no caminho como naquele *dizer sim* de Heidegger:

“*Dizer-Sim*: permitir-se arrebatar à pertença de um campo, deixar-se vir à proximidade do longínquo, permitir-se atrair e demorar no caminho que encaminha, abrir-se à pregnância do tempo – *Gelassenheit*. Este dizer sim é um dizer silencioso: não é a fala do ser, mas o “Ser falando em nós”, expressão da experiência muda de si, criação em sentido radical (pois ao mesmo tempo em que é adequação se constitui na única maneira de obter uma adequação). (HELLER, 2008, p. 123)

Deixar-se dizer sim, percorrendo a distância até um indizível poético, permanecer impermanete: “No deixar há espera. Na espera há silêncio. No silêncio há a pregnância do tempo. Nessa pregnância, co-impregnam-se o tempo, meu tempo, o tempo do outro: multiplicidade de centros em estado de não-obstrução e de interpenetração” (HELLER, 2008, p. 126). A obra é plena e densa, porque “Há espera, mas nessa espera há nascimento, autopoiese, pregnância, se estende mas não se substancializa” (HELLER, 2008, p. 142).

Permanecer é um dos modos de habitar poeticamente, como demanda fulcral: “É preciso habitar esse lugar que não é um lugar, mas passagem. [...] Assim, permanecer em fluxo significa: impermanência” (HELLER, 2008, p. 141).

Diz-se da obra que é breve, como está posto por Fiama. No entanto, ela escreve caudalosamente. É que, assim como “[...] o próprio cavar produz mais buraco, a própria fala produz mais silêncio. O silêncio como impensado é uma de suas muitas possibilidades” (HELLER, 2008, p. 101).



Em *Obra Breve*, silêncio está “No final das palavras” (BRANDÃO, 2006, p.454), no poema, porque o sentido é apenas uma parte do que aí se origina, sem plano traçado de exatidão, sem mapa delimitado: o próprio sentido, também ele, é breve.

## CONCLUSÕES

---

Ao aceitar o convite da obra para uma leitura intensa, porque ofertada sob o signo do breve, foi possível compreender, não de imediato, que o convite se referia a um trajeto, a uma travessia radical, não a um tempo linear comprimido. Por dentro da obra, o breve é abertura, dilatação, demora num deslocar-se porque aquilo que não se mostra nessa entrada e nem se vê com os olhos recentes é “[...] a mão para nos conduzir rumo a outra invisibilidade” (BLANCHOT, 2011, p. 109).

O tamanho dessa obra “é um rio demorado”. O arrebatamento lança sua rede de metáforas densas porque a obra sonha o “leitor único”, e vai pensando a si própria ao invés de inocular pensamentos nele, que será cada vez mais único. As *Cenas vivas*, a *Área Branca*, as *Visões mínimas* demonstram que breve, em outro sentido, deve ser a leitura programada que tantas vezes assedia o poema. Os grafismos que se vão desenhando, apagando traços, intensificando outros sublinham, na potência da singular materialidade do verso, suas cores efêmeras, fugazes, contingenciais – suas águas de impermanência – mostram que, breve, em Fíama, é intensidade. “Água significa ave” no perplexo delírio da linguagem poética, na breve e infinita distância que percorre as letras de s-i-g-n-i-f-i-c-a-r. A travessia está acesa. Mas a luz aqui, nessa *Natureza paralela*, é outra, também manchada de sombras (“sombrografias”), propiciadora de miragens, *Morfismos*.

A voz das *Germinações*, dos *Sinais de vida*, do *Canto da arte breve*. Do que não tem nome e está lá, no horizonte e *Entre os Âmagos*. O breve está prenhe. “Como o tecelão [...], o escritor trabalha no avesso: lida apenas com a linguagem e é assim que, de súbito, vê-se rodeado de sentido” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45), na fala da linguagem poética. Para Heidegger, repita-se, a linguagem fala. Para Fíama, a linguagem poética fala por tantos modos que nem sempre há palavras para nomear os dizíveis. No entanto, e por isso mesmo, eles falam, no poema, como e por meio de indizíveis. Breves na inquietude.

A voz em *Obra breve* está numa possibilidade, de que cada poema é um sinal, uma textura, um emitir de ruídos a cada vez diferente. É como se a poeta fizesse aqui, em outras palavras, aquele convite de Francis Ponge:

Leitor eu te convido  
em silêncio a fazer  
em silêncio a leitura  
da escritura de minha  
leitura  
em silêncio do que escrevo.  
O que é o silêncio na  
leitura?  
O silêncio é a areia dos ruídos.

(PONGE, 2002, p. 187)

Caminhar sobre “a areia dos ruídos”, inaugurar um deslocamento inusual. A obra é um “encaminhar”, ao modo heideggeriano: “Normalmente compreendemos esse encaminhar como movimentar, fazer com que alguma coisa mude de lugar, com que aumente ou diminua, em suma, com que se altere” (HEIDEGGER, 2008a, p. 155).

Tecedora de anverso e avesso, Fiana distende seu caminho em que “Os afectos, os silêncios, os sinais/ são a diversa linguagem” (BRANDÃO, 2006, p. 584). Nesse caminho de linguagem poética, o ser da obra fala como “ressonância [...] de um dizer indizível” (HEIDEGGER, 2011a, p. 183), porque a linguagem fala como convocação, que “[...] traz para uma proximidade a vigência do que antes não havia sido convocado”; o que se evoca está distante e “se recolhe como ausência” (HEIDEGGER, 2011a, p. 16). Fragmentado, embora inserido numa obra toda harmoniosa e compacta em sua realização, o sujeito deambula e relampeja sua subjetividade, dolorosamente evocado em sua construção sempre – por dentro – abalada, trepidante, iminente, mas ainda apenas próxima, no máximo, da vigência plena, ou de uma promessa que é ausência – portanto indizível –, na medida em que a distância responde à busca desse sujeito.

Por isso a leitura aqui chamada de tese propôs-se o demorar nessa travessia em que o *rumor da voz* nem sempre era audível num primeiro *escutar*. Muitas vezes era mesmo apenas a possibilidade como voz, um vir-a-ser em que “[...] o silêncio se faz como escuta, abandono atento, entrega cuidadosa, participação, [...] ação que nasce de uma liberdade fundamental e, após mostrar-se como um poder-ser, passa a não poder deixar de ser” (HELLER, 2008, p. 130).

A existência, numa escrita que se dá enquanto se pensa, continuamente “[...] se intensifica com a interrogação de suas contingências” (MARQUES, 2011, p. 87). Quebrar o silêncio em *Obra breve* (tocá-lo, sorvê-lo, olhá-lo, perdê-lo) é falar – nos modos como se percebeu –, pelos poemas, o dizer legítimo da voz que evoca poeticamente. É dar voz à fala que gera silêncio, ao silêncio que gera fala, “[...] cada qual impregnado-impregnante em relação ao outro” (HELLER, 2008, p. 98). Como nas falas das imagens, dos sons inéditos, das metáforas, do desejo imaginado. E “Enquanto fala, algo se diz, algo se faz ouvir, um algo, porém, que não se deixa representar ou possuir, daí sua caracterização como invisível ou como silêncio” (HELLER, 2008, p. 99). Mas há tantos nomes para um mesmo desejo de voz que esta leitura provisoriamente os reuniu sobre o termo indizível. Como nos poemas que transitam na enorme *Área Branca*, em que o indizível cintila no “branco que está no fundo daquilo que é sem fundo” (BLANCHOT, 2011b, p. 87). A profundidade incontornável, a distante via – outros nomes provisórios para o que não tem ainda nome.

Nela o sujeito também se desloca para se enxergar e ouvir, para habitar poeticamente, não *dizer um sentido*: produzi-lo – ou seja, para permanecer no movimento de ir. Pois no poema, “[...] essa palavra às vezes breve que poderíamos dizer contida se não fosse ela a prodigalidade preservada, [...] é a voz que ainda nada disse, que se desperta e que desperta, voz às vezes áspera e exigente, que vem de longe e que chama para longe” (BLANCHOT,

2011b, p. 63). O indizível, em *Obra Breve*, está na voz que ainda nada disse, embora tenha aderido a tantos dizeres aí.

Como sair dessa leitura? – pergunta-se na precariedade deste estudo, certamente a voz menor ecoando a tentativa de habitar a poesia de Fiama Hasse Pais Brandão. A pergunta, diz Barthes, é “[...] talvez a pior das violências” (BARTHES, 2003, p. 224) porque não salva nenhum ser da experiência também dolorosa de existir numa linguagem. “Na dinâmica de pergunta e resposta não há síntese, mas passagem” (HELLER, 2008, p. 61).

A *Obra breve* é “o que nos vem da poesia, como de uma eternidade, sempre passageira” (BLANCHOT, 2011, p. 49). Intensa e enormemente breve.

## **PARTE VI**

---

### **BIBLIOGRAFIA**

## 6.1 BIBLIOGRAFIA DE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

### Poesia e prosa

BRANDÃO, Fiama H. Pais. *Obra Breve. Poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.<sup>142</sup>

\_\_\_\_\_. *Âmago – antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. *Em cada pedra um voo imóvel*. Assírio & Alvim, 2008.

\_\_\_\_\_. *Movimento perpétuo – novela poética*. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

\_\_\_\_\_. *Obra Breve. Poesia reunida*. Lisboa: Teorema, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teatro-Teatro*. Lisboa: Fenda, 1990.

\_\_\_\_\_. *Espólio*. Separata da revista Ocidente, 1989.

\_\_\_\_\_. *F de Fiama*. Lisboa: Editorial Teorema, 1986.

\_\_\_\_\_. *O labirinto camoniano e outros labirintos*. Lisboa: Teorema, 1985.

\_\_\_\_\_. *O retratado – início de uma narrativa*. Lisboa: & Etc, 1979.

### Artigos

BRANDÃO, Fiama H. Pais. “A minha poética nos anos 60 (memorando talvez para os críticos)”. *Relâmpago – Revista de Poesia*. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, n. 8, 2001, pp. 109-112.

\_\_\_\_\_. “Poesia – 61”. In: *Diário de Lisboa*. Lisboa: 25 de maio de 1961. p. 13-14.

\_\_\_\_\_. “O triplo nome Sophia”. In: *A Phala – um século de poesia*. Lisboa, 1988.

\_\_\_\_\_. “A minha poesia e referências literárias”. Texto manuscrito de 10 de novembro de 1991. In: STEINBERG, Vivian. *A ‘fala perfeita’ de Fiama Hasse Pais Brandão: um diálogo íntimo com a realidade*. Tese, 190f. Universidade de São Paulo, 2011. (Anexos)

### Tradução

NOVALIS. *Os Hinos à Noite*. Prefácio e trad. Fiama Hasse Pais Brandão. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

---

<sup>142</sup> Essa antologia reúne 18 livros de Fiama Hasse.



## 6.2 BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO

AZEVEDO, Maria M. Santos. *A palavra cromática – o sentido para além da cor na poética de Fiama*. Dissertação, 144f. Universidade de Aveiro. Portugal. 2013.

CARDOSO, Patrícia. “O olhar límpido de Fiama”. In: PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (orgs). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. p. 83-94.

CATTANEO, Carlo Vittorio. “Recensão crítica a *Área Branca*, de Fiama Hasse Pais Brandão”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Recensões Críticas, n.º 55, Maio 1980, p. 76-77.

COELHO, Alexandra Lucas. “A fala do nome mágico”. In: *NetProfs* Disponível em <http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id-versao=16834> Acessado em 20/07/2010.

CONRADO, Júlio. “Em Carcavelos, com Fiama Hasse Pais Brandão”. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BLBLfiamahassepaisbrandao01.htm> Acessado em 30/07/2012.

CRUZ, Gastão. “Nota explicativa”. In: BRANDÃO, Fiama H. Pais. *Em cada pedra um voo imóvel*. Assírio & Alvim, 2008. p. 7-9.

\_\_\_\_\_. “Três Rostos de Fiama Hasse Pais Brandão ou uma Neofiguração do objecto sedutor”. In: \_\_\_\_\_. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008a. p. 284-88.

\_\_\_\_\_. “Fiama: *Obra Breve* ou o som do poeta”. In: \_\_\_\_\_. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008b. p. 289-91.

\_\_\_\_\_. “Fiama: Uma visão da arte, uma visão da natureza”. In: \_\_\_\_\_. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008c. p. 292.

\_\_\_\_\_. “1958, as imagens: Fiama”. In: \_\_\_\_\_. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008d. p. 292-96.

\_\_\_\_\_. *Quinze poetas portugueses do século XX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CUNHA, Caio Laranjeira. *Fiama: este amor litoral*. Dissertação, 242f. Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras. 2011.

DANTAS, Márcio de Lima. *Esboço para um possível ensaio sobre Fiama Hasse Pais Brandão*. 2010 – UFRN. Fotocópia.

DUARTE, Luiz Ricardo. “A formação literária de Fiama”. In: *Blog de Letras*. Disponível em: <http://bloguedeletas.blogspot.com/2009/04/formacao-literaria-de-fiama.html>. Acessado em 09/08/2012.

FRANCO, Marcia Arruda. “Fiama camonista”. In: *Morfismos*. n. 6. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2005. p. 43-54.

FURTADO, Maria T. Dias. “Área Branca, de Fiama Hasse Pais Brandão: o elogio do belo e a consciência da história”. In: *Revista Colóquio/Letras*. n. 94, nov. 1986, p. 99-104.

GARCIA, Mário. “Universo clássico de Fiamma Hasse Pais Brandão”. In: *Brotéria*, 1997. <http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Fiama%20Hasse%20P.Brandao.htm#Sobre%20a%20obra> Acessado em 30/07/2012.

GOMES, João. “Sobre a obra teatral de Fiamma Hasse Brandão”. In: *Letras & Letras*, 1996. <http://www.mulheres-ps20.ipp.pt/Fiama%20Hasse%20P.Brandao.htm#Sobre%20a%20obra> Acessado em 30/07/2012.

GUIMARÃES, Fernando. “Fiamma Hasse Pais Brandão e António Osório: natureza e interioridade”. In: \_\_\_\_\_. *A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 ao ano 2000*. 3. ed. s.l.: Edições Quasi, 2008. p. 75-82.

GUERREIRO, António. “Fiamma e a transparência”. In: *Diário*, 28/10/1989. p. 21.

INFOPÉDIA. “Fiamma Hasse Pais Brandão”. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$fiamma-hasse-pais-brandao](http://www.infopedia.pt/$fiamma-hasse-pais-brandao) Acessado em 17/01/2013.

LARANJEIRA, Caio. “Fiamma, do húmus ao uno”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da; MAFEI, Luis (Org). *Poesia 61 hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011. p. 33-42.

LOURENÇO, Eduardo. “Fiamma ou o inelutável”. In: BRANDÃO, Fiamma H. Pais. *Obra breve – poesia reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. p. 7-11.

MAIA, Elaine C. C. de Azevedo. “Fiamma Hasse Pais Brandão, a memória viva e a relação signifiante/significado: um ensaio de análise poética”. In: CCHLA-UFRN. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/shXVIII/artigos/GT37/Fiama%20Hasse%20Mem%20F3ria%20Viva%20e%20a%20Rela%20E7%20Signifiante%20Significado.pdf> Acessado em 12/12/2013.

MARQUES, Carlos J. Lontra. “Fiamma Hasse Pais Brandão”. In: \_\_\_\_\_. *Por onde respira a fala: da palavra poética como criação do real*. Dissertação, 96f. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2010. p. 52-71.

MARQUES, João Minhoto. “Heranças do bucolismo em Fiamma Hasse Pais Brandão”. In: FERNANDES, Maria da P. Campos. *Actas do I Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*. Universidade do Minho, 2006.

MARTELO, Rosa Maria. “De imagem em imagem”. *Revista Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 9, Novembro de 2012. p.15-26.

MEDEIROS, Felipe Garcia de. “Mulher de palavra: o oriente na poesia de Fiamma”. In: *Revista Parâmetro*, 30/01/2011. Disponível em <http://revistaparametro.wordpress.com/tag/fiama-hasse-pais-brandao/> Acessado em 16/10/2012.

MOURA, Vasco Graça. “Fiamma Hasse Pais Brandão”. In: REIS-SÁ, Jorge; LAGE, Rui. *Poemas Portugueses – Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI*. Porto: Porto Editora, 2009. p. 1745.

NAVA, Luís Miguel. “Os poetas revelados entre 1960 e 1990”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios reunidos*. Pref. Carlos Mendes de Souza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 191-208.

\_\_\_\_\_. “Os anos 60: Realismo e vanguarda”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios reunidos*. Pref. Carlos Mendes de Souza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 209-217.

NAVA, Luís Miguel. “Os poemas em branco de Fíama Hasse Pais Brandão”. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios reunidos*. Pref. Carlos Mendes de Souza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 218-225.

NOVALIS. *Os hinos à Noite*. Trad. e prefácio Fíama Hasse Pais Brandão. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

QUEIRÓS, Luís Miguel. “Uma arte de ver”. In: *NetProfs* Disponível em <http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id-versao=16833> Acessado em 11/04/2012.

REIS, Carlos. “A poesia portuguesa na posteridade do Modernismo”. In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Caminho / Cátedra Jorge de Sena, n. 6, 2005, pp. 111-134.

SERRANO, Luís. “*Barcas Novas* de Fíama Hasse Pais Brandão”. In: *Letras e Letras*, n.º 81, 21 de Outubro de 1992. Disponível em <http://www.prof2000.pt/users/secjeste/lherrano/Pg020560.htm> Acessado em 08/06/2011.

SILVA, João Amadeu Carlos da. “A quinta de Fíama sob o olhar de Medeia: aproximação à Natureza e aos mitos”. In: *Carnets – Littératures nationales: suite ou fin – resistances, mutations & lignes de fuite*, n. spécial, printemps/été, p. 121-129. Disponível em <http://carnets.web.ua.pt/> Acessado em 28/09/2012.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Lápide e versão*. Ensaaios sobre Fíama Hasse Pais Brandão seguidos de Memorial da Pedra, Antologia Poética. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Fíama Hasse Pais Brandão: Dizer adeus aos negócios públicos”. In: *Revista Matraca*. Rio de Janeiro, v.17, n. 27, jul./dez. 2010. <http://www.pglettras.uerj.br/matraca/matraca27/arqs/matraca27a02.pdf>. Acesso: 29/07/2012.

\_\_\_\_\_. “O texto de Fíama Hasse Brandão”. In: *Zunái*. <http://www.revistazunai.com> Acesso: 01/02/2009.

\_\_\_\_\_. “Da Idade da Pedra – Fíama poeta”. In: *Morfismos*. n. 6. Lisboa: Editorial Caminho e Cátedra Jorge de Sena, 2005. p. 61-72.

\_\_\_\_\_. “Inquérito OLAM: Jorge Fernandes da Silveira comenta Fíama, Carlos de Oliveira e Camilo Pessanha”. 2008a. In: *Os livros ardem mal*. <http://olamtagv.wordpress.com/2008/11/13/inquerito-olam-jorge-fernandes-da-silveira/> Acesso: 29/07/2012.

\_\_\_\_\_. “Economia de eremita, diz o Augusto”. In: *Revista Abril*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, abr. 2010. p.133-145. [http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/011\\_jorge%20fernandes%20da%20silveira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/011_jorge%20fernandes%20da%20silveira.pdf) Acesso: 29/07/2012.

\_\_\_\_\_. “Levando a bordo *Quinze poetas portugueses do século XX, Ao longo os barcos de flores* – uma antologia de Gastão cruz”. In: *Revista Letra*, Faculdade de Letras/UFRJ, v. 1/2, jan./dez. 2008b, p. 59-84.

\_\_\_\_\_. “A mulher e a água: a parte menos escrita do mar segundo Fíama Hasse Pais Brandão e Luíza Neto Jorge”. In: *Gragoatá*. Revista do Instituto de Letras da Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, n. 3, 2. sem. 1997, p. 119-132.

\_\_\_\_\_. “Discurso/ Desconcerto: alguns nós na literatura portuguesa”. *Palavra*. vol. 3. Rio de Janeiro, 1995. p. 7-18.

\_\_\_\_\_. *Portugal – maio de Poesia 61*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986.

\_\_\_\_\_. “Sumário lírico”. In: SERRA, Pedro & SILVESTRE, Osvaldo Manuel (org.). *Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002, pp. 442-450.

\_\_\_\_\_. In: Biblos *Enciclopedia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. vol. 3, 1996. [http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id\\_versao=16830](http://www.netprof.pt/netprof/servlet/getDocumento?id_versao=16830) Acesso: 29/07/2012.

\_\_\_\_\_; MAFEI, Luis (Org). *Poesia 61 hoje*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2011.

SIMAS, Monica. “A matéria simples da forma breve”. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis. *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 181-194.

SOUSA, Carlos Mendes de. “Na sabedoria de uma quietude: *Três Rostos*, de Fiamma”. In: AMARAL, Fernando Pinto (Dir). *Relâmpago – revista de Poesia*, n. 8, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava e Relógio D’Água Editores, abril/2001.

SOUZA, Maria F. A. Pereira de. *Na órbita da lira – acompanhando Fiamma Hasse Pais Brandão*. Dissertação, 108f. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1992.

STEINBERG, Vivian. *A ‘fala perfeita’ de Fiamma Hasse Pais Brandão: um diálogo íntimo com a realidade*. Tese, 190f. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2011.

TRIPLOV. “Fiamma Hasse Pais Brandão”. In: *Triplov*. <http://triplov.com/teatro/FiammaHasse/Luto/index.htm> Acesso em 20/07/2012.

### 6.3 BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone C. Benedetti. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. “Desapropriada maneira”. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 24-40.

ALMEIDA, Júlia. “Filosofia da diferença e crítica pós-colonial: em torno do devir e da identidade”. In: *Revista Contexto – Teorias e Literatura no século XXI*. N. 20 (jul./dez. 2011). Vitória: EDUFES/UFES-PPGL, 2001. p. 41-57.

ALVES, Ida (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010.

ALVES, Ida. “Conflito de opiniões na poesia portuguesa: o esterco lírico e o grito do anjo”. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir – estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 118-132.

\_\_\_\_\_; MAFFEI, Luis (Org.). *Poetas que interessam mais – Literaturas da poesia portuguesa pós-Pessoa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 181-194.

ANDRADE, Antonio. “Escrever nalgum lugar: sobre *País possível*, de Ruy Belo”. In: ALVES, Ida (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010. p. 171-177.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Trad. César A. de Almeida, Antônio Abrantes, Helena Martins. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Jaime Bruna. In: *A poética clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. “A natureza da metáfora”. In: \_\_\_\_\_. *Retórica*, III, 4, 1406c. Trad. Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de P. Danesi. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação de Liberdade, 2002.

\_\_\_\_\_. *L’être et l’événement*. Paris : Seuil, 1988.

BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Française*. 16. ed. Paris: Hachette, 1950.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira – poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Sinergia, 2009.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARNHART, Robert K. *Chambers Dictionary of Etymology*. New York: Chambers, 2001.

BARROS FILHO, Clóvis de et al. *Comunicação do eu: ética e solidão*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Lisboa: Edições 70, 2011.

\_\_\_\_\_. *O neutro*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Trad. Antonio G. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura – Novos ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BATISTTI, César Augusto (Org.). *Às voltas com a questão do sujeito – posições e perspectivas*. Ijuí: Ed. Unijuí; Cascavel: Edunioeste, 2010. (Coleção Filosofia – 34)

BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. Trad. e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Ensaaios sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia S. Martins. São Paulo: Ícone, 2003.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes Editora, 1989. v. 2.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à Prosa*. Trad. Maurício S. Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.). *A coisa perdida: Agamben comenta Caproni*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- BIRCHAL, Telma de Souza. *O eu nos 'Ensaaios de Montaigne'*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do Fogo*. Trad. Ana M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011c.
- \_\_\_\_\_. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BLOOM, Harold. *The art of reading poetry*. New York: Harper Collins Publishers, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José R. O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da sombra/ Um ensaio autobiográfico*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques; Maria da Glória Bordini. 6. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANCO, Guilherme Castelo. "Foucault em três tempos – a subjetividade na arqueologia do saber". In: *revista Mente, Cérebro & Filosofia*, nº 6/2007. p. 8.
- BRANCO, Lucia Castello. *Chão de letras – As literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- BRASILEIRO, Antônio. *Da inutilidade da poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Hanoover: Wesleyan University Press of New England, 1995.
- CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. Pref. Alfredo Bosi. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARTER, Michele. "Abiding loneliness: an existential perspective". In: RUGGIERO, Tim. *Philosophical Society*. 2000. <http://www.philosophicalsociety.com/Archives/An%20Existential%20View%20Of%20Loneliness.htm> Acesso: 09/09/2013.

CASTRO, Ernesto M. de Melo e. *Antologia efêmera: poemas 1950-2000*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2000.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *A herança de Apolo: Poesia Poeta Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CÍCERO, Antônio. *Poesia e filosofia*. Org. da coleção Evando Nascimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.

\_\_\_\_\_. "A ideia e a lira". *Folha de S. Paulo* - Ilustríssima, 20 de maio de 2012b.

COQUET, Jean-Claude. *A busca do sentido: a linguagem em questão*. Trad. Dilson F. Cruz. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COSTA, Horácio. "Luiza Neto Jorge; o poema". In: ALVES, Ida (Org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Niterói: EdUFF, 2010. p. 49-56.

CRUZ, Eduardo R. da. *A persistência dos deuses*. São Paulo: Unesp, 2004.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Org. e Trad. Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004. p. 159. (Coleção Ás de coleto, v. 6)

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. p. 11.

DICIONÁRIO de análise do discurso. Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau. Trad. Fabiana Komesu. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

DICIONÁRIO de Fernando Pessoa e do modernismo português. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Leya, 2010.

DICKINSON, Emily. *A branca voz da solidão*. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2009.

DIOGO, Américo A. Lindeza. *Herberto Helder: texto, metáfora, metáfora do texto*. Coimbra: Almedina, 1990.

EAGLETON, Terry. *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal, 2010.

ECO, Umberto. *Os limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. Coleção Estudos, 135.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letícia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Leitura do texto literário – lector in fabula*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Editorial Presença, 1983.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. Disponível em: <http://global.britannica.com/> Acessado entre 2013-2014.

FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de Poesia: Fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FORTUNA, Felipe. *Esta poesia e mais outra – crítica literária*. Rio de Janeiro: TopBooks, p. 2010.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1915-1917)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. Introd. Maria Rita Kehl. Posf. Modesto Carone, Urania Tourinho. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *A interpretação dos sonhos*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1970-1977, v. IV e V.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: de metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOBRY, Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa – do final dos anos 50 ao ano 2000*. 3. ed. s.l.: Edições Quase, 2008.

GUIMARÃES, Rodrigo. *“E” – Ensaios de literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia – tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá C. Schuback. 4. ed. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista; Editora Universitária São Francisco, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Ensaios e conferências*. Trad. Márcia Sá C. S., Emmanuel C. Leão e Gilvan Fogel. 5. ed. Petrópolis: Ed. Vozes; Bragança Paulista; Editora Universitária São Francisco, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.



\_\_\_\_\_. *Sobre o humanismo*. 3. ed. Trad., intr. e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988. v. I.

\_\_\_\_\_. *O princípio do fundamento*. Trad. Jorge Telle Meneses. Lisboa: Piaget, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. “Que é metafísica?”. In: *Heidegger*. Trad. Ernildo Stein. Coleção Os Pensadores. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 223-261.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. *O corpo, o luxo, a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. “Para quê poetas?”. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos de Floresta*. Trad. Irene B. Duarte et al. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2002.

HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Dissertação. 173 f. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2008.

HERRON, Robert. “Nótula acerca de o que em mim ‘stá pensando’”. Ohio: Miami University, 1968. p. 215-219. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3357/3079> Acesso em 11/01/2014.

HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário beta da língua portuguesa*. Edição eletrônica. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/> Acesso entre 08/10/2011 a 05/05/2014.

HUIDOBRO, Vicente. *Antología poética*. Org. Hugo Montes. Madrid: Castalia, 1990.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do estilo estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

JORGE, Luiza Neto. *19 recantos e outros poemas*. Org. Jorge Fernandes da Silveira e Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KEMPINSKA, Olga D. Guerizoli. *Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne*. Tese, 208f. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008. Disponível em [http://www.maxwell.lambda.ele.pucRio.br/Busca\\_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11772@1](http://www.maxwell.lambda.ele.pucRio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=11772@1) Acessado em 19/06/2014.

KILLEEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible: Jabé, Duras, Blanchot*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

KOVADLOFF, Santiago. *O silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

\_\_\_\_\_. *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990b. *O seminário – Livro 2*.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare, Duras, Wedekind, Joyce*. Trad. José Martinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

\_\_\_\_\_. “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”. In:\_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990c. p. 238-324.

\_\_\_\_\_. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente de Freud”. In:\_\_\_\_\_. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990d. p. 807-842.

\_\_\_\_\_. “Lituraterra”. In:\_\_\_\_\_. *Outros Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2003. p. 15-25.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora – Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema – Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. 1ª. ed. São Paulo, Companhia das Letras: 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade – psicanálise mítica do destino português*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982. p. 73.

\_\_\_\_\_. *Nós e a Europa*. 2. ed. Lisboa: IN-CM, 1989.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: Gradiva, 2008.

MANDIL, Ram. *Os efeitos da Letra: Lacan leitor de Joyce*. Belo Horizonte: Contra Capa/UFMG, 2003.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Do mundo de Herberto Helder*. Tese, 294f. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *O visível e o invisível*. Trad. José A. Gianotti e Armando M. d'Oliveira. São Paulo: 2012.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MIRANDA, Ana Augusta W. R. de. *Contornos do indizível: o estilo de Clarice Lispector*. Tese (em Estudos Literários), 184f. – Departamento de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. 2. ed. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1999.

MORELATO, Adrienne K. Savazoni. *Entre o passageiro e o eterno: representações da solidão e da melancolia na poesia feminina brasileira*. Tese de Doutorado. 224f. Unesp Araraquara, 2010.

NAGAI, Ângela. “O teatro japonês nasceu da mitologia xintoísta”. In: Folha Online, 15/01/2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u363453.shtml> Acessado em 20/09/2012.

NASCIMENTO, Evando. *Retrato desnatural: (diários - 2004 a 2007) - ficção*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

NASSAU, Alexander. *Movimento de procura: discursos e subjetividades em “O Ano da Morte de Ricardo Reis”*. Dissertação de Mestrado, 297f. Universidade Federal do Espírito Santo. 2007.

NAVA, Luís Miguel. *Ensaaios reunidos*. Pref. Carlos Mendes de Souza. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

NIGRO, Cláudia M. Ceneviva; BUSATO, Susanna; AMORIM, Orlando Nunes de. (orgs.). *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

NUNES, Benedito. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Org. Maria J. Campos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. Posf. Affonso Ávila. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro; 7Letras, 2011.

OLIVEIRA, Ester Abreu V. de. *Ultrapassando fronteiras em metapoemas*. Vitória: PPGL/MEL, CCHN, 2004.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. *A dor dorme com as palavras*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

OLIVEIRA, Nelson de. *Axis Mundi: o jogo de forças na lírica portuguesa contemporânea*. São Paulo: Ateliê, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

OSMAN, Elzahra M. R. O. “O poético como lugar privilegiado da filosofia – incursões sobre a linguagem filosófica e poemática”. In: *Pólemos*. v. 1, n. 1. Brasília, maio de 2012. p. 70-86.

OVÍDIO, Públio. *Poemas da carne e do exílio*. Sel., trad., introd. e notas José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PANERO, Leopoldo María. *Antologia poética*. Trad. Jorge Melicias. Lumme Editor, 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjetividades em devir* – estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego* – Vol. I e II - Bernardo Soares (Heterônimo de Fernando Pessoa). Editora da UNICAMP, 1994.

PESSOA, Fernando Mendes. *O assunto e o caminho do pensamento de Heidegger*. Apres. Gilvan Fogel. Vitória: Edufes, 2003.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

\_\_\_\_\_. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa V. de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PONGE, Francis. *A mesa*. Ed. bilíngue. Trad. e apres. Ignacio A. Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate de Males*. Campinas, n. 9, 1989, p. 21-29.

PRZYBYCIEN, Regina; GOMES, Cleusa (orgs). *Poetas mulheres que pensaram o século XX*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

PUCHEU, Alberto. *Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

REIS, Carlos. “A poesia portuguesa na posteridade do Modernismo”. In: *Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Caminho / Cátedra Jorge de Sena, n. 6, 2005, p. 111-134.

REIS-SÁ, Jorge; LAGE, Rui. *Poemas Portugueses* – Antologia da Poesia Portuguesa do Séc. XIII ao Séc. XXI. Porto: Porto Editora, 2009.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ROEDERER, Juan. G. *Introdução à física e psicofísica da música*. Trad. Alberto L. da Cunha. São Paulo: Edusp, 2002.

RORTY, Richard. *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Obra completa*. Introd. e org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANT’ANNA, Affonso Romano. *O que é poesia?* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

SANTOS, Irene Ramalho. *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*. Prefácio Harold Bloom. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Tecnociências do poema - arte e transmitância*. Rio de Janeiro: Elo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: R. C. Santos/ Editora Livraria Sette Letras, 2002. (Escrituras Universitárias; 1)

SCHAFF, Addam. *Linguagem e conhecimento*. Coimbra: Almedina, 1974.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Bastar a si mesmo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SMITHS Bible Dictionary. Disponível em: <http://www.biblestudytools.com/dictionaries/smiths-bible-dictionary/> Acessado entre 2013-2014.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste A. Gedeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 35.

SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TROCAN, Lelia. *Dialética do ser e do real na poesia francesa*. Trad. Daniele M. Grannier, Andrea P. B Souto, Francisco E. C. Pacífico. Brasília: Oficina Editora da UNB, 2005.

UMICH Dictionary. Disponível em: <http://www.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/> Acessado entre 2013-2014.

VALÉRY, Paul. *Œuvres*. Paris: Gallimard/ Pléiade, 1974.

\_\_\_\_\_. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza M. de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VELOSO, Caetano. “A Terceira margem do rio”. In: \_\_\_\_\_. *Circuladô*. Rio de Janeiro: PolyGram, 1991, faixa 9.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Sel. e trad. Geir Campos. Ilustrações de Darcy Penteado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

WINNICOTT, D. W. (1958). “A capacidade para estar só”. In: *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artmed, 1983, p. 31-37.

ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. 2. ed. Trad. e introd. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.